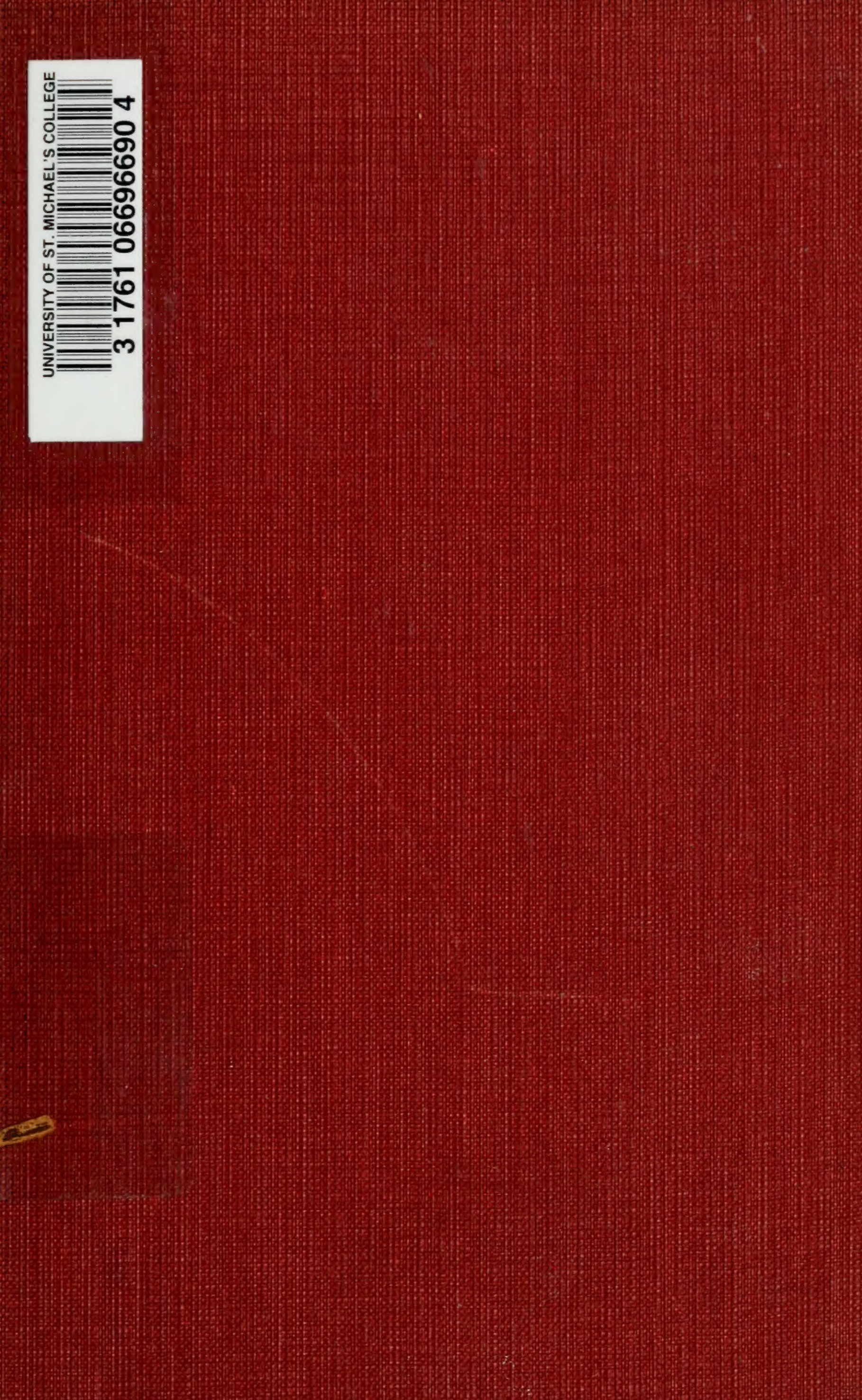

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 06696690 4

A MES AMIS
DE POITIERS

L'Œuvre d'Art et la Beauté

Conférences
faites à la Faculté des Lettres de Poitiers

PAR

Maurice DE WULF
Professeur à l'Université de Louvain



LOUVAIN
INSTITUT DE PHILOSOPHIE
1, rue des Flamands, 1

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, Bd St-Germain, 108

1920

LOUVAIN

IMPRIMERIE « *NOVA ET VETERA*

136, rue de Tirlemont, 136

PRÉFACE

Les études contenues dans ce volume sont présentées sous la forme de conférences, forme qu'elles ont reçue en 1915 et 1916. Une première rédaction était presque achevée au mois d'août 1914; mais le manuscrit a été en partie détruit par les soldats allemands qui, lors du sac de Louvain, ont livré au pillage les maisons des particuliers. Des fragments de textes me sont parvenus par la bienveillante entremise de Son Excellence M. Brand Whitlock, ministre des Etats-Unis à Bruxelles, que je prie de recevoir ici l'expression de ma reconnaissance. Quand j'ai pu les utiliser, la pensée avait déjà reçu un développement nouveau.

Si j'ai conservé la forme de la *conférence*, c'est que j'ai voulu garder à ces études le lien qui les unit à la Faculté des Lettres de Poitiers, où M. le Ministre de l'Instruction publique de France m'a fait l'honneur de me confier, depuis 1915, le cours public de philosophie.

Issues d'une collaboration avec le grand public, les études qui suivent ont un caractère de haute vulgarisation philosophique ; leur intelligence n'exige pas une initiation professionnelle. Toutefois elles présupposent un système philosophique, notamment une psychologie et une métaphysique dont le lecteur averti reconnaîtra aisément les traits essentiels. Les moellons et les pierres qui constituent les assises de cette philosophie de l'art sont des doctrines grecques — principalement aristotéliciennes — et des doctrines médiévales. Mais l'édifice n'est pas une simple reconstruction historique, car les emprunts faits au passé sont jetés dans le moule de la mentalité contemporaine. Nous nous sommes attaché à présenter sous une forme vivante les principes fondamentaux de l'aristotélisme et du thomisme.

On ne s'étonnera pas après cela, de nous voir établir le caractère *intellectualiste* et *objectiviste* de la philosophie de l'art. A première vue, il peut sembler que, par cette double tendance, notre philosophie de l'art doive rompre avec les idées contemporaines. En y regardant de plus près, on verra qu'elle s'en rapproche plus qu'elle ne s'en éloigne. En effet, la réaction se fait de toutes parts contre les excès du subjectivisme ; en outre, après avoir été amoindrie, l'intelligence reprend triomphalement dans la vie consciente la prééminence qui lui

revient. Admettre qu'il existe un monde autre que celui de nos états subjectifs, c'est souscrire à une interprétation plus intégrale du réel, donc aussi de la réalité artistique. Etablir que ce monde extra-mental est accessible par de multiples activités du moi conscient et que, parmi ces modes d'activités, le mode intellectif basé sur l'abstraction, occupe une place, c'est construire une psychologie plus adéquate et dès lors plus humaine.

La philosophie intellectualiste et objectiviste à laquelle nous faisons appel pour interpréter la beauté d'art ne sera donc pas une intruse, pourvu qu'à son tour elle se tienne en garde contre tout exclusivisme, et ne compromette pas elle-même ce qui fait sa valeur. Comme toutes les fonctions de l'être conscient, intellectualistes et autres, contribuent à la prise de possession de l'œuvre d'art, le facteur intellectif ne suffit pas à expliquer l'unisson harmonieux de l'impression artistique. D'autre part, la beauté n'est pas un pur attribut objectif, une simple manière d'être de l'œuvre d'art, car cet attribut, cette manière d'être sont étroitement dépendants de l'événement psychologique. Le subjectivisme et l'objectivisme se complètent ; l'intellectualisme se renforce des doctrines qui ont essayé de l'étouffer. Une fois de plus, la vérité est dans un juste milieu, ce juste milieu difficile à garder pour l'esprit humain, semblable en cela au fléau

d'une balance. La théorie des solutions moyennes si conforme au génie de l'aristotélisme, si humaine, reprend ses droits.

Le caractère général que nous avons voulu conserver à ces conférences explique que la terminologie technique y est réduite au minimum et que les notions historiques sont clairsemées.

Trois conférences sur l'Esthétique du XIII[e] siècle publiées en appendice permettront au lecteur de se rendre compte dans quelle mesure certaines doctrines médiévales ont été utilisées dans ce travail.

MAURICE DE WULF.

Louvain, 1[er] octobre 1920.

CHAPITRE PREMIER

NOTIONS ET MÉTHODES

SOMMAIRE. — I. Impression d'art. Critique artistique et histoire de l'art. — II. La Philosophie de l'art est distincte de la critique artistique et de l'histoire de l'art. — III. Par son caractère de généralité la philosophie de l'art se rattache au cycle philosophique. — IV. La philosophie de l'art est solidaire d'un ensemble doctrinal. — V. Philosophie de l'art et sciences auxiliaires. — VI. Méthode. — VII. Divisions.

I. — Les notions qui servent de point de départ à un enseignement sont une façon imparfaite et provisoire de faire saisir les choses. Mais elles ressemblent aux bourgeons et aux fleurs qui préparent le fruit, car elles annoncent des notions terminales ou définitives qui sont comme le fruit d'une patiente étude.

Imparfaites et provisoires, les premières initiations s'obtiennent aisément par voie de *contraste :* savoir ce qu'une chose *n'est pas* mène à l'intelligence de ce *qu'elle est.* Savoir ce que n'est pas la philosophie de l'art, c'est délimiter son objet, la

distinguer de disciplines voisines ou connexes, et dès lors dessiner les contours généraux du domaine qu'elle embrasse. Ainsi procède le voyageur à la veille de visiter un pays nouveau. Il fixe dans ses grandes lignes le plan de ses excursions. Il arrête des *limites* approximatives : les plateaux de la France centrale, la Touraine, le Poitou, la Bretagne, et d'après cela renonce déjà à voir telle ville, telle curiosité située hors du plan qu'il s'est tracé. C'est une première orientation, — négative — et qui sera suivie d'une étude positive et détaillée des étapes du voyage.

Au seuil de cette étude, il est sage de montrer que la philosophie de l'art est autre chose que la critique artistique ou l'histoire artistique, avec lesquelles trop souvent on la confond ; et ces trois disciplines de l'esprit se distinguent à leur tour de *l'impression d'art* que toutes trois étudient à des titres divers.

L'impression d'art est ce délicieux frémissement qui se produit en nous au contact de l'œuvre d'art et dont plus loin nous étudierons la nature.

L'artiste — et il faut entendre par là celui qui crée ou celui qui jouit de la création des autres — est absorbé par l'œuvre qu'il contemple. Celle-ci s'empare, par un choc esthétique, de toutes les activités de l'être conscient : sens, imagination, intelligence, émotions, amours, toutes les énergies de l'être humain viennent converger et se fondre dans une sorte d'intuition, et l'âme est plongée dans une ivresse à nulle autre comparable. Qu'il s'agisse des formes du monument, des attitudes de

la statue, des épisodes du drame, des motifs de la toile, des évolutions du thème musical, cette prise de possession est ***spontanée et directe***, elle ne comporte pas de ***jugement réfléchi*** sur la valeur de l'œuvre.

Cela veut-il dire qu'on ne réfléchit pas devant l'œuvre d'art ou qu'on s'abstient de la juger ? Non. La réflexion et le jugement à froid ne tardent pas à s'imposer, d'autant plus impérieusement que l'esprit est plus cultivé ; mais par leur intervention ils rompent le charme premier ; l'impression d'art fait place à la ***critique d'art.***

Critiquer, en effet (κρίνειν, discerner), c'est d'abord réfléchir, c'est-à-dire faire un retour d'esprit (reflecti), ***un repli*** sur un état de conscience, puis juger grâce à ce retour. Le ***critique d'art fait retour sur les procédés techniques dont l'artiste s'est servi dans son œuvre et se prononce sur leur valeur.***

Que comporte ce travail ; quelles sont ses exigences ?

Bornons-nous à marquer trois de ses principaux caractères : la critique d'art est propre à chaque art ; — propre à chaque œuvre d'art ; — elle présuppose la jouissance d'art et peut alterner avec elle.

D'abord, comme chaque art a sa technique, que ses moyens d'expression et ses procédés sont imposés par les matériaux mis en œuvre, chaque art aussi possède sa critique : la critique musicale par exemple juge la facture des thèmes et leurs combinaisons ; la critique théâtrale se préoccupe

des mimiques, des attitudes, des décors, de l'adaptation des voix aux jeux de la scène ; la critique littéraire apprécie les idées et la langue qui les exprime.

D'où il suit que le critique d'art, appelé à juger la prosodie d'une œuvre, doit posséder la technique générale de l'art qu'il juge, et se rendre compte des applications personnelles qu'en fait un artiste dans un cas donné. Mieux il en pénétrera les ressources, mieux aussi il fera comprendre aux gens du monde, qui ne sont pas des professionnels, mais des hommes de goût, comment il faut apprécier les peintres ou les sculpteurs, les musiciens ou les architectes, les romanciers ou les dramaturges. Dans les études d'un Fromentin, d'un Jules Lemaître, d'un Camille Bellaigue, d'un Viollet-le-Duc, on reconnaît aussitôt l'homme rompu aux finesses de la peinture, de la littérature, de la musique, de l'architecture.

Ce n'est pas tout. Non seulement la critique diffère d'un art à l'autre, mais encore d'une œuvre à une autre œuvre. Elle ne consiste pas en une série de règles ou de recettes, telles qu'on en trouve dans l'art poétique d'Horace ou de Boileau ; elle est individuelle comme l'œuvre d'art même, ou comme un groupe d'œuvres, fruit d'une carrière d'artiste ou d'une même école. Rubens ne doit pas être jugé comme Rembrandt, puisque l'un et l'autre ont compris différemment la technique de la palette. Lisez, pour vous en convaincre, les incomparables pages que Fromentin a écrites sur les *Maîtres d'autrefois ;* c'est un livre fécond en enseigne-

ments [1]). On y rencontre des analyses raisonnées portant sur les moyens et les méthodes du grand peintre anversois, sur le parti étonnant qu'il tire de couleurs sommaires et de formules très simples et très peu nombreuses ; sur son faire si élémentaire, semble-t-il, qu'un écolier le pourrait suivre, mais dont personne n'a jamais su imiter « ce point impondérable, insaisissable, cet atome irréductible, ce rien qui dans toutes les choses de ce monde s'appelle l'inspiration, la grâce ou le don, et qui est tout » [2]).

Un enthousiasme sincère déborde de ce livre ; on sent que l'auteur a passé de longues heures en tête-à-tête avec les toiles qu'il analyse, qu'avant d'être critique d'art il fut artiste, et qu'au cours même de ses réflexions et de ses jugements, l'artiste par moments impose silence au critique et s'abandonne par souvenir au charme de la jouissance directe et spontanée. « Voulez-vous que nous revenions au tableau encore un moment ? écrit Fromentin au sujet de la *Pêche miraculeuse* de Rubens. Il est là sous la main. C'est une occasion qu'on n'a pas souvent et que je n'aurai plus : je la saisis ».

Cet exemple nous fait saisir sur le vif une dernière particularité : la critique d'art peut alterner avec l'impression d'art, l'état réfléchi avec l'état spontané.

Ce que dit Fromentin du va-et-vient de la jouis-

1) *Les maîtres d'autrefois*. Paris, 1876.
2) p. 58.

sance d'art et de l'étude des procédés, nous l'avons tous éprouvé. Tous — au cours d'une audition musicale, de la visite d'une église, de la contemplation d'un tableau — nous avons recherché ce qui, dans une technique donnée, avait le don de nous plaire, quitte à fermer après quelques instants cette sorte de parenthèse pour reprendre le contact direct avec l'œuvre aimée. La jouissance d'art conduit naturellement l'homme de culture à l'analyse des procédés artistiques mis en œuvre, et à son tour cette analyse ramène l'âme à l'étreinte délicieuse où elle s'abandonne à l'impression.

La critique artistique fait alliance avec l'histoire de l'art. L'artiste n'est pas un être surhumain, sans attaches avec son milieu et ne subissant en rien les empreintes de ses devanciers. On aurait tort de le comparer à quelque fleur miraculeuse, dont l'éclosion et l'épanouissement seraient soustraits aux lois ordinaires de la génération et de la croissance. Homère ou Virgile, Rubens ou Raphaël, Beethoven ou Wagner sont tributaires de leur temps, et il les y faut replacer pour saisir leur physionomie vraie. Dans l'art comme dans toute autre manifestation de la vie psychique il y a une tradition, une chaîne d'or qui relie entre eux les hommes et les écoles. L'histoire de l'art établit ces filiations et ces dépendances. Sans doute elle laisse à l'archéologie le soin de dresser un état civil philologique des productions du passé, pour saisir leur âme, et suivre l'évolution des procédés artistiques ; mais, il n'en est pas moins vrai que de plus en plus la critique d'art est entraînée dans le sillage de

l'histoire. Elle dresse un tableau de l'« évolution des formes et de la vie des monuments artistiques »[1]).

Or, la critique et l'histoire de l'art ne sont pas les seuls points de vue auxquels on peut se placer pour étudier l'œuvre d'art ; ni l'une ni l'autre ne s'identifie avec la philosophie de l'art. Une encyclopédie où se trouverait rassemblée la critique de toutes les productions d'art du passé et du présent de l'humanité, et qui serait suivie d'une histoire générale de l'art pourrait-elle s'appeler une philosophie de l'art ? Non. On aurait amassé sur un vaste chantier les matériaux d'une philosophie de l'art mais celle-ci resterait à faire.

II. La philosophie de l'art est distincte de la critique artistique et de l'histoire de l'art. Quelques exemples le feront comprendre.

La belle église de Notre-Dame-la-Grande[2]), dont la tour gracieuse se hisse au-dessus des absidioles rayonnantes, n'est pas un assemblage quelconque de piliers et de colonnes, de voûtes et de galeries. Le monument forme un tout organique ; les mille éléments qui entrent dans l'édifice sont ramenés à l'unité. Un des moyens les plus puissants de réaliser cette unité est le rappel continu du plein-cintre et des motifs architecturaux qui sont fonction de la voûte romane. Supposez un instant que quelque restauration maladroite abatte les voûtes de la nef centrale et les remplace par des croisées d'ogive,

1) Michel, *Histoire de l'art,* t. I, p. III.

2) A Poitiers, en face des bâtiments de la Faculté des Lettres.

l'harmonie des lignes sera rompue, le style de l'édifice compromis. C'est l'impression fâcheuse qui reste d'une visite à la cathédrale de Cordoue, superbe et colossale mosquée, où l'arc « fer à cheval » eût dû demeurer la forme organique et souveraine, mais dans laquelle on a taillé, en plein édifice et à l'improviste, une véritable église gothique. En vérité, il n'y a plus là *un* monument, il y en a *deux*, impliqués l'un dans l'autre et qui se nuisent. Pour se rendre compte de tout ce que pareils errements architecturaux enlèvent de valeur à l'œuvre, il ne faut pas être grand clerc en matière d'art.

Pourquoi faut-il de l'unité dans un édifice, et en général dans toute œuvre qui prétend à être belle ? Qu'est-ce que l'unité dans l'œuvre d'art, quelle est sa fonction esthétique ? Voilà une recherche qui n'appartient ni à la critique architecturale, ni à la critique d'art mais à la philosophie.

Autre exemple. L'art pénètre tous les domaines de l'industrie moderne ; il embellit les façades de nos habitations et le mobilier de nos appartements ; il dépose un sourire sur les objets familiers de notre vie. Alignement des rues, disposition des places publiques, construction des écoles, des gares, des banques, partout s'étend sa royauté. Or, la beauté d'une maison n'est pas indépendante de son habitabilité ; personne ne la trouvera belle si l'architecte — je prends le cas extrême — a oublié l'escalier qui mène du rez-de-chaussée à l'étage. Une chaise ne sera point belle, quels que soient son prix et sa décoration, si le siège trop exigu ne permet pas de s'y asseoir. Une gare ne sera pas

belle, quelque riche que soit son architecture, si elle est mal adaptée à la circulation des trains et des voyageurs. Encore une fois voilà de la critique d'art élémentaire. Mais dans ces divers cas ne fait-on pas appel à la destination de l'objet, à son utilité ? La destination a-t-elle donc une valeur dans l'impression d'art ? Dès qu'un objet nous apparaît comme utile, ne cesse-t-il pas d'être beau ? Derechef, la solution de cette question n'appartient plus à la critique d'art, mais à la philosophie, et nous la rencontrerons plus loin.

Ainsi, la philosophie de l'art est une étude d'un ordre nouveau. Elle s'élève au-dessus de toutes les techniques, donc de toutes les critiques ; elle n'est rivée à l'étude d'aucune œuvre déterminée, mais elle les domine toutes. Elle est placée au ***sommet d'une pyramide*** dont la critique d'art occuperait la base et l'histoire de l'art la partie centrale. Elle est une façon générale d'embrasser les œuvres d'art, à quelque moment du temps et dans quelque endroit qu'elles apparaissent, car elle a pour objet l'étude des facteurs qui dans toute œuvre constituent la valeur de beauté. On le voit, la philosophie de l'art agite des problèmes présentant un caractère de généralité, puisqu'ils s'imposent à propos de toutes les œuvres d'art, et c'est par ce caractère de généralité que se rattache au cycle des sciences philosophiques l'étude qui nous occupe. Qu'est-ce à dire ?

III. — Ce n'est pas ici le lieu de définir la philosophie et de fixer ses rapports avec les sciences. Une comparaison nous suffira. L'étranger qui veut

connaître tout Paris, visite quartier par quartier, monuments et musées, palais et places publiques, boulevards et jardins. Mais quand bien même on aurait pris le loisir de s'initier par le détail aux richesses de la grande ville, il resterait une seconde façon de la connaître. Du sommet de la tour Eiffel, de la nacelle d'un ballon ou du siège d'un aéroplane la métropole apparaîtrait sous un aspect nouveau. Elle découvrirait sa structure générale, la coordination des grandes artères, les méandres de la Seine, la forme et la place respective des monuments : toutes choses que le voyageur n'avait pu apprendre au cours de ses excursions successives.

Ainsi en est-il du monde que nous habitons. Les sciences particulières explorent chacune un compartiment, elles se renferment dans un coin du réel. La chimie, par exemple, s'occupe de la composition et de la décomposition des corps ; le droit civil, des relations juridiques entre citoyens, mais la chimie demeure étrangère à la théorie des contrats autant que le droit civil à la composition du chlore.

Or, à côté de cette exploration parcellaire du monde, il y a une façon d'étudier l'immensité du réel, de rechercher dans la *totalité* des êtres des raisons profondes qui se retrouvent en toutes. C'est la façon philosophique. L'homme de science visite le monde en détail ; le philosophe le contemple du haut d'un belvédère : il voit grand et large, il synthétise et unifie.

Quelles sont ces raisons profondes, qui se retrouvent en tout ? ces points de vue qui dominent tout ? Voici la réponse que fit Aristote et que firent

après lui des philosophes marquants du moyen âge arabe et occidental : Ce sont, d'une part, des ***aspects de réalité*** qui affectent tout être de la nature (philosophie théorique) ; d'autre part, les ***grandes fonctions par lesquelles l'homme entre en relation avec le réel*** (philosophie pratique).

Certains aspects affectent la totalité des choses sensibles de l'univers : on les retrouve partout ; ils sont ce qu'ils sont sans nous [1]), puisque nous nous bornons à les considérer (de là le nom de philosophie théorique, de θεωρεῖν, considérer ce qui est). Ces aspects se ramènent à trois, donnant naissance à trois branches de la philosophie théorique : le devenir et l'évolution qui emportent l'univers sensible, y compris l'homme (physique et psychologie); — la quantité (mathématique) — enfin, l'être même avec ses attributs généraux d'unité, de bonté, de causalité, d'ordre (métaphysique).

A la philosophie théorique s'oppose la philosophie pratique ou normative : c'est l'étude de la vie de relations que l'homme entretient avec le réel et dont lui-même est l'artisan (de là le nom de pratique, de πράττειν). Elle se subdivise d'après les trois grandes fonctions dont l'homme est doué et qui président à cette vie de relations : connaître, vouloir, produire. Il n'est rien que l'homme ne puisse arriver à connaître de quelque façon, si grande que soit l'imperfection de ce savoir : la *logique* fixe les lois suivant lesquelles il construit ses sciences. Il n'est point de bien qu'il ne puisse

1) Thomas d'Aquin, *In X Lib. ad Nicom.*, L. I, l. 1.

vouloir et qui ne doive devenir matière à moralité : la *morale* établit les lois de sa conduite. Il n'est point de limites à ses productions extérieures : la philosophie de l'art détermine comment, sous la conduite de la raison, les œuvres de l'homme se parent de l'éclat de la beauté.

Il est intéressant de noter combien le caractère de généralité de la philosophie de l'art magnifie l'art humain : toute production extérieure de l'homme pouvant se revêtir d'une empreinte esthétique, le domaine de l'art est vaste comme celui du réel [1]).

IV. — Les considérations qui précèdent entraînent comme corollaire un second caractère de la philosophie de l'art : celle-ci est solidaire d'un ensemble doctrinal. La philosophie de l'art d'un Platon ne peut ressembler à celle d'un Dante, ni l'esthétique de Schopenhauer à celle de Herbert Spencer, — pas plus que la tour d'une église gothique ne ressemble au minaret d'une mosquée. — Platon dit de

1) La classification aristotélicienne et médiévale parle de la *philosophie des arts* et non de la *philosophie de l'art*. En assignant à celle-ci la place que la philosophie des arts occupe dans la trilogie des sciences philosophiques, nous faisons subir à la classification un élargissement qui est dans son esprit. La philosophie de l'art occupe une place différente dans le cycle philosophique des modernes. Dans ses grandes lignes, la classification des sciences philosophiques, aujourd'hui régnante, demeure tributaire de Wolf ; elle reprend du Moyen âge la division de la philosophie en théorique et en pratique mais subdivise l'une et l'autre d'après des principes nouveaux. La philosophie théorique comprend la métaphysique générale et la métaphysique spéciale, celle-ci se subdivisant en cosmologie, psychologie et théodicée ; la philosophie pratique embrasse la morale, l'économique et la politique. De plus, la logique

l'œuvre d'art qu'elle est « l'ombre d'une ombre » ; Dante l'appelle « petit-fils de Dieu » ; Schopenhauer la compare à une boisson enivrante qui fait momentanément oublier les malheurs de l'existence ; Herbert Spencer y voit la décharge d'un trop plein d'activité. Autant de notions irréductibles. Essayer de les réduire à l'unité serait aussi utopique que de vouloir constituer un seul être en emboîtant des parties diverses empruntées d'organismes disparates. La nature ne greffe pas une tête de cheval sur un tronc humain, et le rosier ne se pare pas de touffes de violettes. De même en philosophie tout se tient dans une unité organique ; tout est système.

La philosophie de l'art ne se meut donc pas dans le vide. A chaque pas elle fait des emprunts à la psychologie, elle prend des échappées sur la métaphysique ; elle entretient des rapports avec la morale et le droit des peuples comme en témoignent les événements de l'heure présente ; elle est en

se détache comme une science préparatoire à toutes les autres branches philosophiques. Ce fut un disciple de Leibniz, A. Baumgarten, qui fit une place à part à l'esthétique ou à l'étude philosophique du beau et de l'art. Elle constituait dans sa pensée une sœur-puînée de la logique, sorte de science inférieure, car le beau, pour les Leibniziens du XVIIIe siècle, consiste dans une sensation sourde, un clair-obscur de la vie intérieure, ce qui fit dire à Lotze que l'esthétique moderne est née en se dépréciant. Le mot même d'esthétique trahit les modestes prétentions de ses initiateurs. Elle est la science de la sensation (αἰσθάνομαι, sentir), par opposition à la Logique, science de la pensée Aujourd'hui l'esthétique est relevée du discrédit dont elle fut marquée à ses origines ; son nom désigne universellement toute étude philosophique du beau et de l'art ; il n'a rien conservé du sens péjoratif qu'il avait reçu au XVIIIe siècle.

marge de la philosophie tout entière. Et dès lors toutes les controverses philosophiques retentissent dans la philosophie de l'art. Là git la raison profonde pour laquelle il ne suffit pas, à qui veut l'aborder, d'être polygraphe ou critique d'art. Plus d'une fois, chemin faisant, nous écouterons les échos des grandes doctrines philosophiques qui s'entrechoquent dans l'arène d'aujourd'hui.

V. — De même que les sciences physiques et chimiques fournissent un point de départ à la cosmologie ou à l'étude philosophique du monde inorganique, les sciences biologiques à la psychologie, les sciences ethnographiques et sociales à la morale et au droit naturel, de même les diverses critiques artistiques, l'histoire de l'art et les disciplines qui s'y rapportent sont une préparation à la philosophie de l'art.

L'histoire confirme cette superposition hiérarchique, puisque l'essor des grands systèmes d'esthétique est contemporain des périodes de culture artistique. Il suffira d'en appeler à quelques exemples. L'esthétique grecque débute quatre cents ans après Homère, au siècle de Périclès, quand les artistes comme Phidias avaient conduit l'architecture et la statuaire à son apogée. Plotin, dont les Ennéades contiennent de remarquables essais sur l'Esthétique, était le contemporain, dans la métropole alexandrine du IIIe siècle, d'une pléiade de peintres et de statuaires. Au moyen âge, les premiers traités sur le beau surgissent vers le milieu du XIIIe siècle. De même, quand l'Allemagne du XVIIe siècle, où naquit l'esthétique

moderne, s'éprit de la discussion des problèmes du beau, l'engoûment pour l'art se manifestait avec un éclat qu'on ne connaissait plus depuis la Renaissance. C'est l'époque où l'on entreprend les fouilles archéologiques sur le sol de la Grèce ; où Winckelmann livre au public ses interprétations enthousiastes et ses fines critiques de la statuaire grecque, tandis que Lessing fait valoir les procédés du drame ancien. Même coïncidence au XIXe siècle : les productions de Schiller, de Goethe et des romantiques sont contemporaines des esthétiques nouvelles.

La critique d'art peut se désintéresser de la philosophie de l'art. Michel-Ange ou Raphaël ne songèrent pas à disserter sur le beau et personne ne leur en fait reproche, mais la philosophie de l'art ne peut se désintéresser des choses de la vie artistique : on peut édifier une construction d'un étage, mais si l'on fait deux étages, le second s'appuie nécessairement sur le premier. Les philosophes qui sont demeurés étrangers aux choses de l'art n'ont construit que des esthétiques factices et *a priori*. Kant en fournit un exemple. Il voyagea peu. C'est un esthéticien en chambre que la visite des musées n'arracha pas à ses méditations solitaires ; il ne tint compte du phénomène esthétique que sur le tard, dans sa Troisième Critique, et pour lui faire une place dans l'ensemble de sa philosophie. Non pas qu'il faille, tombant dans un excès opposé, exiger comme préparation à l'étude philosophique du beau une initiation artistique universelle que ne possèdent même pas les professionnels.

Seules des natures exceptionnellement douées — Platon, Plotin, Schiller — joignent le tempérament de l'artiste et du critique d'art à celui du philosophe. Il y a une mesure à observer, et il n'est pas impossible de la déterminer.

VI. — On conclura sans peine de ce qui précède que la philosophie de l'art doit se constituer d'après des voies inductives : elle doit partir de l'observation pour s'élever aux principes et aux lois. Le temps n'est plus aux vagues rêveries d'un Hégel ni aux spéculations vaporeuses d'un Victor Cousin, qui prétendent déduire de la notion d'Esprit Absolu ou d'un concept de la Beauté un ensemble de formules esthétiques. Des nuages, la philosophie de l'art est redescendue sur terre ; elle est ancrée au roc de la réalité.

L'observation des faits artistiques est le point de départ obligé d'une étude de la beauté. Observation au sens le plus étendu, qui n'embrasse pas seulement les œuvres du passé, documents incomparables qui jalonnent le cours des siècles, mais qui s'enrichit de l'art vivant et tient compte de ses évolutions. Observation non seulement des productions parfaites où la nature de l'art éclate dans sa forme la plus saisissante, mais aussi des rudiments artistiques qu'on relève chez les peuples enfants et dans la préhistoire. Observation à la fois externe et interne, qui s'appliquera aux œuvres d'art et non moins aux états de conscience, car les faits artistiques sont des faits psychiques et dès lors toutes les méthodes psychologiques — y compris

la méthode psycho-physiologique — trouvent leur place dans l'étude de la philosophie de l'art.

L'observation conduite suivant les exigences de la méthode inductive dégagera les notions et les lois qui sont interprétatives de la beauté, et sans lesquelles les présentes études seraient dépourvues de leur caractère philosophique. Observer sans généraliser serait insuffisant ; déduire sans observer serait illusoire. La philosophie de l'art, comme toute autre science philosophique, doit être construite d'après la méthode analytico-synthétique.

VII. — L'œuvre d'art est la manifestation de beauté la plus accessible à l'homme ; elle est le beau humain par excellence. C'est à propos de l'œuvre d'art que nous fixerons les conditions générales de la beauté ou les notions d'esthétique générale ; accessoirement il sera parlé du beau de la nature quand il y aura lieu de souligner ses rapports avec la beauté artistique.

Pour classer les problèmes qu'il y a lieu d'agiter dans une philosophie de l'art, rien de mieux, ce nous semble, que d'adopter un plan dressé par Aristote et qui répond adéquatement aux exigences didactiques les plus rigoureuses. Le maître de l'intellectualisme, ce passionné d'idées claires et de divisions nettes, remarque qu'à propos de toutes choses on peut poser une triple question : d'où vient la chose ; en quoi consiste-t-elle ; à quoi sert-elle ?

Docile à son conseil, nous nous demanderons :

1° Qui produit l'œuvre d'art : quelle est sa genèse

(Chap. II). — 2° En quoi consiste-t-elle : quelle est sa nature (Chap. III-VII). — 3° A quoi sert-elle : quelle est sa fin ou sa destination (Chap. VIII).

Cette division couvre le réseau complet des questions que comporte la philosophie de l'art.

CHAPITRE II

LA GENÈSE DE L'ŒUVRE D'ART

SOMMAIRE. — I Les documents d'étude. — II. Classement des problèmes. — III. L'œuvre d'art fait individuel. — Deux moments dans sa genèse. — Notion de l'idéal. — IV. Formation de l'idéal — V. L'idéal dans les œuvres d'art rudimentaires. — VI — Extériorisation de l'idéal. — VII. L'œuvre d'art fait social.

Genèse, nature, mission ou finalité : c'est autour de ces trois chefs d'idées que nous grouperons les problèmes auxquels s'intéresse une philosophie de l'art, et vous vous rendrez compte, au fur et à mesure que nous déviderons ensemble l'écheveau, combien cette division est féconde et compréhensive.

Quelle est la genèse de l'œuvre d'art ? Cela revient à demander : qui la produit, qui en est la « cause efficiente » ? Il ne suffirait pas de dire : l'artiste. Car aussitôt la question se poserait sous

une forme plus précise : quels facteurs, quelles conditions déterminent les artistes dans cette production ?

I. — Avant de répondre, il importe de déterminer les *documents* dont l'étude fournira les solutions. Or, pour fixer la genèse de l'œuvre d'art et retracer les phases que son élaboration comporte, il est des documents nombreux, les uns surgissant du passé, des multiples replis de l'histoire de l'art ou même des lointains de la préhistoire, les autres appartenant à l'art vivant, aux productions artistiques qui éclosent sous nos yeux.

Cartons et esquisses, brouillons et croquis, où les maîtres ont jeté toute palpitante l'idée qu'ils avaient conçue, longtemps on relégua ces travaux préparatoires dans les combles des musées, et bien à tort, car ce sont des documents psychologiques incomparables qui racontent admirablement l'histoire d'un chef-d'œuvre [1]). Il y faut joindre les mémoires et autobiographies dans lesquels certains artistes — Hector Berlioz, par exemple — ont consigné une foule de menus faits intéressant la genèse de leurs œuvres. Puis s'ouvre la vaste collection de ce qu'on pourrait appeler les faits artistiques élémentaires : des psychologues attentifs comme Ricci, K. Götze, Levinstein, Rouma ont rassemblé, classé et interprété les dessins d'enfants, bégaiements naïfs où l'on observe sur le vif l'éveil

1) Leur classement est entrepris de divers côtés. Par exemple les Handzeichnungen Albertina de Vienne.

spontané du sens artistique [1]). D'autres ont recueilli les essais des peuplades primitives qu'on rencontre encore aujourd'hui dans diverses parties du globe, et qui par tant de côtés ressemblent aux enfants, ou encore les vestiges esthétiques de la préhistoire. Si haut qu'on remonte, l'homme préhistorique a sculpté, peint, décoré ses temples, ses demeures, ses parures, ses outils. Comme les primitifs modernes les plus arriérés, il a laissé des dessins géométriques et des motifs d'ornementation, et ce sont bien là, ce semble, les premières formes sous lesquelles se manifeste le sens esthétique. L'étude de ces œuvres imparfaites permet de saisir à l'état fruste et grossier les activités et les procédés dont le développement plénier crée les œuvres parfaites. L'art rudimentaire éclaire l'art parachevé, comme la psychologie des morbides et des anormaux complète la psychologie de l'homme sain et bien équilibré. On en peut dire autant, mais dans une moindre mesure, des œuvres archaïques qu'on trouve au début des divers cycles dont se compose l'histoire de l'art. Voilà donc un vaste musée dont les galeries s'emplissent de documents et permettent de suivre pas à pas les débuts multiformes de l'œuvre artistique.

II. — Dès lors, les doctrines explicatives de la genèse de l'œuvre d'art n'ont pas besoin d'être inventées de toutes pièces, mais peuvent et doivent

1) LEVINSTEIN, *Kinderzeichnungen* (Voigtländer, Leipzig, 1905) a réuni 4945 dessins d'enfants. — CONRADE RICCI, *L'arte dei Bambini,* 1887.

s'appuyer sur d'abondantes observations, et ainsi se vérifie déjà ce que nous avons remarqué au sujet de la méthode de la philosophie de l'art : elle est ancrée au roc vif de la réalité. Nombreux et complexes sont les problèmes qui surgissent à ce propos et il est possible, ce nous semble, de les rattacher à deux groupes, suivant que l'on envisage la production de l'œuvre d'art comme fait individuel, ou comme fait collectif. Les premiers problèmes relèvent de la psychologie individuelle, les seconds de la psychologie sociale.

III. — Si l'on considère la genèse de l'œuvre d'art comme fait individuel, à toute œuvre d'art s'applique ce que Raphaël disait de ses toiles : on peint avec son cerveau avant de peindre avec son pinceau. L'œuvre existe dans la tête de l'artiste, comme représentation, comme « *idéal* », avant d'exister dans les matériaux sensibles où son talent l'incarne. Il y a deux moments dans la production d'une œuvre d'art : la formation ou la conception de l'idéal, et son extériorisation ou son exécution. Sans la conception l'œuvre serait incohérente. Sans l'exécution elle ne sortirait pas du royaume des idées ; elle demeurerait étrangère au monde du réel, comme tant de projets que des artistes, surpris par une mort prématurée, emportent avec eux dans la tombe. Les œuvres d'art ne sont donc pas le résultat fortuitement heureux d'une activité instinctive, ou le fruit d'une poussée vitale, semblable à celle qui incite l'abeille à confectionner son gâteau de cire et le castor à bâtir sa hutte ; sinon comment expliquer que des peintres puissants

comme Raphaël, Léonard de Vinci, Memlinck, aient entrepris tant d'esquisses, se corrigeant l'une l'autre et qui correspondent à autant d'étapes dans l'élaboration d'un même sujet.

Nous entendons par *idéal* la représentation que se fait l'homme d'une œuvre à exécuter, d'un but à atteindre, avant l'exécution de l'œuvre et la poursuite du but. Le jardinier architecte, l'ouvrier maçon, le coureur ont la notion des massifs à exécuter, du mur à construire, du stade à parcourir, et cette notion les guide et les soutient [1]). Il n'en est pas autrement de l'idéal artistique. Avant de fixer son dessin sur la toile et d'étendre ses couleurs, Raphaël avait conçu l'image vive et nette de ses madones, avec toutes les expressions qu'il allait leur donner. Cette image, il travaille à la rendre de plus en plus parfaitement, il cherche à rapprocher l'exécution du modèle qu'il porte en lui, comme le prouvent les nombreux dessins à la plume qu'il fit de sa Vierge aux champs [2]). La vision interne flottait devant son imagination, caressée et chérie. Puis elle dirigea sa main, et c'est elle qu'il reproduisit amoureusement sur la toile. L'idéal artistique est « une intuition nette, une image précise où

1) L'idéal est la cause exemplaire qui dirige l'action de la cause efficiente douée d'intelligence. Avant de construire un meuble, écrit saint Augustin, le menuisier en conçoit le plan. « Faber facit arcam. Primo in arte habet arcam. Si enim in arte non haberet, non esset unde fabricando illam proferret... In arte invisibiliter est, in opere visibiliter erit ». Tract. I in Evang. Joan.

2) Conservés à l'Albertina de Vienne.

l'artiste dispose des éléments en vue de produire une impression de beauté ».

Elle a vécu cette esthétique vaporeuse, d'inspiration platonicienne, qui place l'idéal dans la région de la perfection inaccessible. Supérieur par définition à tout ce qu'on peut concevoir, l'idéal, pour les tenants du spiritualisme exagéré à la manière de Victor Cousin, n'est qu'une intangible et décevante chimère : l'idéal de la vertu serait de cent coudées supérieur à l'acte le plus vertueux que le littérateur puisse concevoir et décrire, et le plus beau corps issu du ciseau de Phidias ne serait qu'une ombre à côté du corps humain idéal. Il y a là une confusion entre la perfection entendue dans le sens de la conformité aux exigences d'un type et la perfection que l'artiste cherche à réaliser en exécutant ce qu'il a conçu. La conception du grand artiste n'a rien de fuyant ou d'indécis. Comme chez lui la vue, l'ouïe ou le toucher sont plus affinés que chez les autres hommes, comme son imagination créatrice est plus féconde, l'image inspiratrice se fige dans de vifs contours ; il voit et il sait ce qu'il va produire, avant de produire ; bien plus, il n'est artiste qu'à ce prix.

IV. — Comment s'élabore l'idéal artistique ainsi entendu ? De nombreux facteurs contribuent à le former, les uns venus du dehors, les autres dérivant des pouvoirs psychiques de l'artiste.

Les facteurs *externes* sont la nature, la race, le milieu social. Dans les arts d'imitation, l'influence du modèle naturel est évidente. On retrouve dans les madones de Murillo le type de l'Andalouse,

comme on reconnaît le paysage hollandais dans les toiles de Ruysdael. Les pays de soleil sont des pays de vision, les régions brumeuses sont voilées de rêve. Dans les contes de Daudet et dans les drames d'Ibsen on peut voir se refléter, ici le ciel de Provence, là celui de Norvège. Les églises du midi, où la lumière est crue et abondante, ont des baies parcimonieusement pratiquées et qui suffisent à l'éclairage, tandis que les cathédrales gothiques des pays septentrionaux ouvrent toutes larges leurs immenses et multiples verrières, pour capter le jour.

La race joue un rôle non moins réel. Certains peuples, tels les Grecs anciens, n'ont-ils pas été privilégiés par la nature, tandis que d'autres semblent déshérités? L'action de la race se combine souvent avec celle du milieu social, — que d'ailleurs la race contribue à former, — et ici se lève un des problèmes les plus discutés : quelle est l'influence du milieu social sur un artiste donné, plus spécialement l'influence de son milieu artistique ?

On ne saurait la méconnaître. Le milieu artistique est l'atmosphère que l'artiste respire et dont il s'imprègne. Les trois quarts des artistes doivent leur manière à l'école d'un maître, qui les forme et décide de l'orientation de leur talent. Même ceux qui frayent des voies nouvelles, un Léonard de Vinci, un Rubens, un J. S. Bach, ne peuvent entièrement se soustraire à l'influence de leurs prédécesseurs : Léonard se rattache à Verrochio, Rubens fréquente les Italiens et porte l'empreinte de Quentin Metseys ; Sébastien Bach se met à

l'école de son oncle. Des moments se produisent où le génie de tout un milieu artistique se fixe, et met en honneur « un petit nombre de procédés caractéristiques, grâce auxquels les artistes réalisent l'unité de l'œuvre d'art ». C'est le style. En matière d'ameublement, le style Louis XV, le style Louis XVI, en architecture le style roman, le style gothique en fournissent de frappants exemples. Le goût des contemporains décide de la longévité des styles, mais l'artiste les subit et le plus souvent il s'y accommode, car il faut être une nature puissante et audacieuse pour le braver et diriger l'art dans de nouvelles voies.

Milieu physique, race, climat social, ces trois facteurs suffiraient, d'après le déterminisme artistique, à expliquer la production d'une œuvre d'art, comme ils expliquent l'apparition de l'artiste lui-même. Taine s'est ingénié à montrer que les artistes sont des plantes humaines qui lèvent dans une société comme la graine dans un sol fertile. S'il a pu écrire de l'intelligence qu'elle est un produit « semblable au sucre et au vitriol », on comprend qu'il ait dit de la Hollande : « En ce pays, l'eau fait l'herbe, qui fait le bétail, qui fait le fromage, le beurre et la viande, qui tous ensemble avec la bière font l'habitant » [1]). Ils font l'habitant au teint flasque et à la démarche lente, et aussi l'artiste et l'art hollandais, produits plus complexes sans doute, mais non moins fatals, du milieu. Il fallait le pres-

1) *Philosophie de l'art*, p. 55 (2me édition, 1872).

tigieux talent de Taine pour masquer les insuffisances de la théorie des milieux quand on lui donne cette portée outrancière et fataliste. Semez à pleines mains dans un sol préparé la graine du froment, c'est par milliers que lèveront les tiges frêles de la plante nourricière. Pourquoi donc, si la plante artistique lui ressemble, n'y eut-il qu'un Rubens dans cette métropole anversoise du XVIIe siècle, qui constitue un terrain si bien approprié à l'éclosion des talents ? Pourquoi les Rubens n'ont-ils pas surgi par pléiades ? Pourquoi un grand nombre de ceux qui fréquentèrent son école n'ont-ils produit que des toiles médiocres ou des études d'atelier ? Pourquoi son disciple Antoine Van Dyck, qu'il entraîna dans ses voies et façonna avec un soin jaloux à son image, ne tarda-t-il pas à devenir lui-même, et à accuser dans la composition de ses toiles et le maniement de sa palette les inspirations personnelles de son riche tempérament ? Pourquoi Raphaël n'est-il pas Michel-Ange, et pourquoi des deux frères Corneille, grandis dans le même milieu intellectuel, l'un devint-il un grand poète et l'autre un simple versificateur ?

Parce que, ni les modèles de la nature, ni les influences de la race, ni la tradition d'une école, ni le style d'une époque, ni le climat artistique ne suffisent à expliquer la formation des œuvres d'art, et par conséquent de l'idéal qui les inspire. L'œuvre d'art est marquée de l'empreinte d'une personnalité, et à ce titre elle est une création. Saisi d'enthousiasme devant la noblesse de l'activité artistique,

Dante Alighieri la compare à celle du Tout-Puissant :

> ... che vostra arte a Dio quasi nepote.
>
> (*Enfer*, XI, 103).

L'art est petit-fils de Dieu, car il est enfanté par le pouvoir créateur de l'homme, comme l'homme lui-même est sorti des mains de Dieu. Ce qu'il y a de plus élevé et de plus ravissant dans l'art, l'homme le tire de lui-même. Et quand cet homme s'appelle Homère ou Phidias, Dante ou Giotto, Michel-Ange ou Raphaël, Beethoven ou Wagner, la personnalité créatrice s'affirme si impérieuse que l'œuvre jaillissant de ces riches natures commande le milieu après lui avoir obéi et ouvre pour l'avenir un sillage nouveau.

Les facteurs *internes* de l'œuvre d'art, les pouvoirs créateurs de l'artiste sont les sens externes, l'imagination et l'intelligence, et dans toute œuvre d'art leur action se reconnaît. Certes il faut de la technique et du métier, qu'il s'agisse de statues ou de monuments, de toiles ou de symphonies ; mais c'est l'imagination créatrice et c'est l'intelligence qui donnent un sens, une voix aux pierres et aux couleurs, aux sons et aux mots. On précisera plus loin, en étudiant la nature de l'œuvre accomplie où s'incarne l'idéal, quelle part revient à l'une et à l'autre des facultés esthétiques. L'analyse des œuvres définitives laissées par des artistes supérieurs accuse le travail qui a présidé à la formation de cet idéal.

V. — Mais déjà l'intervention de l'imagination et de l'intelligence se révèle dans les avant-projets des grands maîtres, dont les transformations progressives permettent de suivre le pouvoir dynamique de l'idée. Bien plus, dans les essais naïfs auxquels se livrent les enfants et les primitifs, on saisit l'ébauche du geste créateur, l'apport grossier d'une personnalité. Les dessins d'enfants recueillis dans les écoles relevant de la culture occidentale, sous la tente des Esquimaux ou dans les huttes de l'archipel australien ; les figures sculptées dans l'os ou tracées sur les parois des cavernes par les hommes de l'âge de pierre — et on peut ajouter les œuvres des périodes archaïques — attestent que les objets ne sont pas exécutés tels qu'ils sont vus, mais tels qu'ils sont imaginés et conçus. La constatation vaut la peine qu'on s'y arrête. Voici trois particularités qui en montrent la valeur.

D'abord le procédé de schématisation. Enfants et primitifs stylisent les objets ; ils ne font place qu'à ce qui leur paraît essentiel et leur point de vue, on le comprend, est très variable. Au degré inférieur, une tête, un tronc et deux jambes résument le corps humain. Au fur et à mesure que les jeunes artistes croissent en âge, l'œuvre se complète par l'insertion du cou, des cheveux, de la barbe, des sourcils. L'enfant, aux yeux de qui l'usage du tabac est un signe de supériorité, place une pipe dans la bouche de ses personnages ; les Bakairi oublient de marquer la bouche, mais accentuent le nez qu'ils ont l'habitude de perforer, tandis que les Bororo, chez qui on fend la lèvre

inférieure, soulignent la bouche, mais parfois négligent le nez [1]).

D'autre part, tous ces dessinateurs traitent isolément chaque partie de l'objet dessiné, sans tenir compte des rapports de proportion avec l'ensemble : il n'est pas rare de voir sur un petit corps des mains trop grandes, mal exécutées et munies de bagues énormes.

Enfin, chose plus significative, la logique supplée à l'insuffisance du dessin. Sous un chapeau on marque les cheveux ; sous un habit les lignes du corps ; l'estomac est dessiné dans un corps habillé ; un visage de profil reçoit deux yeux qui regardent en face ; inversement un visage de face possède un nez proéminent sur le côté et celui-ci fait parfois double emploi avec un second nez vu de face. On montre ce qu'il y a à l'intérieur des maisons, des bateaux ; des enfants esquimaux dessinent une tente et y situent des scènes de la vie courante qui se passent sous la tente [2]). L'homme de l'âge de pierre dessine le cœur dans l'éléphant dont il fait le croquis [3]). N'est-ce pas la preuve que l'enfant comme le primitif n'est pas un simple imitateur, mais un logicien : frappé d'un détail qu'il considère comme caractéristique, il cherche par tous les moyens à le mettre en relief ; son imagination et

1) Van der Steinen, *Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens*. Leipzig, 1894, p. 253.

2) Levinstein, *op. cit.*, fig. 75, 14, 106, etc.

3) Henry Fairfield Osborn, *Men of the old stone age*. New-York, 1915, p. 316.

son intelligence ont façonné le plan de l'œuvre réalisée.

Plusieurs de ces particularités, notamment le mélange de la vue de profil et de face, le dessin du corps sous les draperies se retrouvent dans un grand nombre de sujets égyptiens. De même l'époque archaïque de l'art grec offre des exemples de schématisation logique où, en dépit de la perspective et de la vérité, on représente, outre ce qu'on voit, ce qu'on veut mais ce qu'on ne peut voir. Des vases de céramique dorienne reproduisant des scènes funéraires, montrent un lit de parade vu de profil, tandis que certaines parties du corps qui y est déposé font face au spectateur, pour que celui-ci en saisisse toutes les parties.

On retrouve ces particularités chez les peintres primitifs de l'école flamande et italienne. Les grands maîtres eux-mêmes recourent parfois au procédé de bilocation, qui est un vestige d'archaïsme. La *Vie de saint Bavon* de Rubens résume dans une même toile deux scènes fondamentales de la vie du héros. Memlinck dispose dans les compartiments d'un même tableau tous les épisodes de la passion du Christ.

Dans l'enfance de l'art comme dans sa maturité, l'homme se surajoute à la nature, à la race et au milieu, *homo additus naturae :* même avant de l'extérioriser, l'artiste marque sa conception du sceau de sa personnalité.

L'aspect représentatif — intellectualiste — de l'idéal ou de la conception artistique, sur lequel nous nous sommes arrêté, en constitue l'élément

fondamental, mais non unique. Car la représentation suscite des amours et des enthousiasmes, provoque des émotions et des sentiments profonds, si bien que l'artiste est le premier à jouir de son œuvre, alors que celle-ci est encore emprisonnée dans son enveloppe psychique : il en jouit anticipativement. Pour ne pas nous exposer à des redites, nous étudierons dans d'autres leçons le caractère émotif de l'art (Chap. VII).

VI. — Mais bientôt l'idée que l'artiste porte en lui acquiert un pouvoir dynamique, elle devient une force, et tôt ou tard elle engendre ce que Cherbuliez appelle « ce fatal penchant qui nous pousse malgré nous à donner une figure à ce que nous avons dans la tête, à montrer aux autres ce que nous avons vu, à leur faire sentir ce que nous avons senti » [1]). L'œuvre entre dans une seconde phase : l'idéal s'extériorise.

La mélodie intérieure chante à ses oreilles, et le musicien la fixe dans ses notations ; la vision poursuit le poète et il la revêt d'une livrée littéraire ; l'image flotte devant le peintre, le statuaire, l'architecte, riche de couleurs, nette de formes, et il la fait descendre de son mieux dans les matériaux maniés par ses mains habiles.

Le besoin, non pas simplement d'imiter la nature, mais d'interpréter et de dominer le réel, la joie de donner aux pierres, aux sons, aux couleurs, une signification à la fois personnelle et universelle, le sentiment de maîtriser la matière et de l'asservir à

1) CHERBULIEZ, *L'art et la nature*, 3me partie. Chap. XIII.

une idée où l'on a mis le meilleur de son moi, expliquent suffisamment, ce semble, l'extériorisation de l'idéal dans des matériaux œuvrés. On aurait tort de chercher la genèse du travail d'art dans la décharge automatique d'un trop plein d'activité, la dépense d'énergies inutiles au maintien et au développement de la vie individuelle. Quand le petit chat est bien repu, dit Herbert Spencer, il joue avec une boule de laine, afin d'utiliser le superflu de son activité musculaire, tout comme la girafe emprisonnée ronge les barreaux de sa cage. Ainsi en serait-il des humains : le pâtre qui chante pour ne pas laisser sa gorge dans une inaction douloureuse, l'enfant qui, assis à table, s'impatiente à attendre le dîner et fait semblant de manger du potage dans une assiette vide, cèderaient à des poussées esthétiques. L'activité esthétique est l'emploi d'une énergie qui n'a pas de destination utile, qu'on dépense pour la dépenser ; l'œuvre d'art naît quand, tous les besoins étant satisfaits, un capital d'activités demeure disponible. Au fur et à mesure que le progrès économise les forces humaines nécessaires à la production du bien-être et du confort, ces réserves que l'homme pourra mettre au service de l'art iront croissant.

L'art est un libre jeu, une activité de luxe ! Deux formules inventées par Kant, reprises, mais dans un autre sens par H. Spencer, et qui ont fait fortune. Elles expliquent fort bien, ainsi que nous le dirons plus tard, l'aspect désintéressé de l'*émotion* artistique, mais non la genèse de l'œuvre. La théorie positiviste du jeu enlève à l'art son sérieux

et sa dignité ; elle le ramène à une comédie ; elle place sur le même pied le sport et l'art, le football et la musique ou la peinture ; elle ne fait aucune différence entre les bonds folâtres du chat qui s'amuse et les œuvres d'un grand artiste. Au surplus, elle méconnaît les faits ou leur fait violence. Combien d'hommes, en effet, favoris de la santé et de la fortune, consacrent à tout autre chose qu'à l'art les réserves d'énergie dont ils disposent. Par contre, combien de grands artistes, aux prises avec les difficultés de la vie, ont obéi malgré tout à l'inspiration, bravé la misère et les injustices sociales pour suivre la voix intérieure qui les séduisait ? L'histoire de l'art a son martyrologe, rempli de pareils traits d'héroïsme.

D'aucuns ont voulu attribuer les œuvres d'art paléolithiques à une préoccupation utilitaire : les primitifs auraient obéi à l'idée que la représentation du renne sur les parois de la caverne pouvait l'attirer ou faciliter sa capture, si bien que, selon le mot de Reinach, l'art des primitifs aurait été une « magie ». Mais on a fait remarquer à juste titre que la représentation d'animaux s'explique aussi bien par un mobile désintéressé, et que les représentations de figures humaines nombreuses et variées ne s'accommodent pas de l'explication utilitaire [1]). Le dessin des primitifs est fruste comme leur conception, mais lui aussi répond au besoin psychologique d'extérioriser.

1) Luquet, *Le problème des origines de l'art et l'art paléolithique, Revue philosophique,* mai 1913.

Si l'on demande quels rapports existent entre les deux phases que traverse l'idéal artistique, entre sa formation mentale et son exécution, on peut répondre d'abord que la seconde est toujours logiquement dépendante de la première et qu'elle lui est le plus souvent chronologiquement postérieure. Les uns couvent longtemps l'image avant de la matérialiser, d'autres exécutent pour ainsi dire à mesure qu'ils conçoivent. Les uns procèdent par tâtonnements et se corrigent eux-mêmes, les autres se mettent dès l'abord au travail et leur idéal s'enrichit et se perfectionne en même temps qu'ils l'exécutent. Il en est de l'idéal artistique comme de l' « idée directrice » dont parle Claude Bernard et qui préside à la découverte dans les sciences : tantôt elle jaillit comme l'éclair, au moment où l'on s'y attend le moins, tantôt elle se fait prier, résiste et n'apparaît lumineuse qu'après de longs efforts. « J'improvisai la *marche des Pèlerins* en deux heures, en rêvant un soir au coin du feu — écrit Hector Berlioz dans ses mémoires, — et « j'ai pendant plus de six ans introduit des modifications qui l'ont, je crois, beaucoup améliorée » [1]). D'autres au contraire, comme Rubens, méditaient peu et s'abandonnaient aux ressources de leur nature ; pour lui, de l'idée à la toile, il n'y avait pas loin. Mais la fougue n'excluait pas la claire vision du but à atteindre.

L'extériorisation exige des facultés techniques auxquelles rien ne peut suppléer : tout artiste pos-

1) *Mémoires*, éd. Calman Levy, t. I, p. 303.

sède des sens affinés ; c'est un type de visuel ou d'auditif, un coloriste, un dessinateur. Or, quel que soit le fini de l'exécution, celle-ci ne répond jamais adéquatement à la conception ; et c'est ce qui explique combien rarement les artistes sont satisfaits de leur œuvre. Si Michel-Ange s'éprit de son Moïse, combien d'autres ont failli détruire des travaux remarquables : l'idéal réalisé n'est jamais adéquat à l'idéal conçu. « Regardez-moi dans les yeux, continue Cherbuliez, vous y verrez le monde ; regardez mes œuvres, vous n'y trouverez que ce que j'ai pu dire et je vous jure que ce que je n'ai pas dit était le plus beau de l'affaire. Mon sentiment est un fleuve ; je suis condamné à n'y puiser qu'avec un tout petit arrosoir, et j'ai beau lui ôter sa pomme pour arroser au goulot, l'eau qui en sort n'est qu'une goutte au prix de celle qui court là-bas... Vous m'avez affirmé tout à l'heure que mon tableau venait à merveille. Allez, ne vous gênez pas, traitez-le de chef-d'œuvre. Je ne le finirai pas. Quand je le compare à l'autre, à celui qui est dans mon âme, dans mes nerfs et dans mes yeux, je ne sais que trop tout ce qui lui manque ». Mieux que personne, l'artiste mesure ses défaillances. N'est-ce pas une preuve nouvelle de la netteté de l'image interne dont l'œuvre d'art est l'imparfaite copie ?

VII. — Considéré comme fait social, l'art est impliqué dans le vaste réseau d'éléments psychiques qui forment une civilisation ; et nous ne songeons pas à étudier les nombreuses et complexes questions qui, de ce point de vue nouveau, touchent à sa genèse ou à son essor.

Deux lois sociales arrêteront un instant notre attention. Voici la première : L'essor artistique complet est intimement lié à des conditions de haut développement économique, d'autonomie et d'expansion politique ; l'art, comme la science et la philosophie, est fille du progrès et de la liberté. Dans les nations asservies ou déprimées il ne produit que des fleurs étiolées, sans parfum et sans éclat. Et quand la guerre vient compromettre la sécurité sociale, l'art se replie, comme une sensitive froissée, dans un sommeil de léthargie ou de mort. L'histoire des invasions barbares en témoigne : le xe siècle, rouge de sang, est un siècle de pauvreté artistique. Qu'avons-nous besoin d'ailleurs de feuilleter le livre de l'histoire ? Dans les régions de la Belgique et du Nord de la France, où la bataille sévit quel est l'artiste qui pourrait s'absorber dans le commerce avec l'idéal ? Qui se sentirait le courage de produire des œuvres nouvelles là où la guerre jette aux quatre vents du ciel les trésors légués par le passé.

Mais j'entends l'objection : l'histoire atteste aussi que, dans l'antiquité, la guerre n'entrava pas l'essor artistique. Le siècle de Périclès fut à la fois, pour l'Athènes du ve siècle, une ère de luttes au dehors et de production artistique au dedans. Le xvie siècle n'est-il pas marqué par les guerres de religion et par l'expansion des écoles de peinture ? La floraison de la littérature française sous Louis XIV n'est-elle pas contemporaine des campagnes dont est remplie la carrière du grand roi ? Il n'y a là que des antinomies apparentes. La guerre qui, durant l'anti-

quité, sévissait à l'état endémique ne compromettait pas les forces vives des royaumes et des républiques. Elle était localisée et ne troublait en rien la vie normale de certains centres où les artistes élisaient domicile, de certaines oasis où ils cherchaient refuge. On en peut dire autant des guerres du moyen âge et même des temps modernes, où les armées étaient composées de mercenaires et se déplaçaient lentement, avec des effectifs insignifiants, si on les compare aux formidables masses qui, d'Ostende à Bâle, forment aujourd'hui deux murailles humaines. Pour toutes ces raisons et bien d'autres, la guerre d'autrefois ne ressemble pas à ce conflit gigantesque qui convulsionne l'Europe. Elle n'exigeait point cette tension de toutes les forces vives d'un pays ; elle ne déroulait pas à travers un royaume entier son cortège de douleurs et de souillures ; elle ne déterminait pas un renversement complet des valeurs. Voilà pourquoi l'on peut dire, bien que ce soit un apparent paradoxe, que la paix ne cessait pas de régner à l'intérieur des Etats en guerre. La Memphis des constructeurs des Pyramides, la Thèbes de Ramsès II, l'Athènes de Périclès, la Byzance de Justinien, la Ravenne du ve siècle, la Rome des Papes et la Florence des Médicis aux temps de la Renaissance, le Paris de Louis XIV échappèrent à l'action déprimante de la guerre et furent des milieux éminemment propices à l'éclosion artistique. Car l'art est une plante délicate qui pousse volontiers dans les riches cultures.

Pour la même raison, l'art aime les capitales ; il

se trouve bien du luxe qu'elles abritent, et les faveurs du pouvoir l'y retiennent. Quand l'axe du monde grec se déplaça, l'art émigra d'Athènes à Alexandrie, comme plus tard il se transporta à Rome. Nos métropoles modernes, comme celles d'autrefois, sont des foyers artistiques ; elles donnent aux artistes la consécration et la célébrité.

Nous énoncerons une deuxième loi en disant que : Fleur de culture, l'art subit l'influence des autres facteurs sociaux et notamment de la religion, de la science et de la philosophie. Nulle part ne se manifeste plus clairement l'interaction d'éléments qui tous s'entrecroisent et se compénètrent.

Au premier chef, la religion est une des grandes inspiratrices de l'art. Voyez le rôle de la divinité dans les monuments égyptiens, la place de la mythologie grecque dans la sculpture ancienne, et surtout l'empreinte du christianisme dans l'art du moyen âge et dans l'art de la Renaissance. Les cathédrales sont à la fois des œuvres de beauté et des asiles de prière ; l'histoire de l'ancien et du nouveau testament fournit le thème principal de l'art des verrières, de la peinture, de la sculpture à travers le moyen âge, et si l'on supprimait les sujets religieux qui revivent dans l'art italien de la Renaissance, il resterait peu de chose des grands musées de Florence et de Rome.

Dans une mesure moindre, mais réelle, l'art d'une époque porte la marque des préoccupations scientifiques dominantes : il suffira de citer les nombreuses représentations des arts libéraux que le moyen âge nous a laissés dans ses miniatures, ses

vitraux, ses cloîtres ; les toiles d'un Traini (à Pise), d'un Gozzoli (au Louvre) qui symbolisent les chaudes luttes philosophiques du XIIIe siècle, ou encore les allégories scientifiques de Raphaël et de Michel-Ange [1]).

Inversement l'art se répand comme une rosée bienfaisante sur tout le champ de la vie sociale et nous dirons plus loin sa finalité moralisatrice.

CHAPITRE III

SUBJECTIVISME OU OBJECTIVISME

---

§ 1. — Art et Beauté

SOMMAIRE : I. L'art est rivé au beau. — II. L'œuvre d'art est le beau par excellence. — III. Les deux aspects de la beauté artistique : subjectivisme ou objectivisme.

I. — La présente conférence et les suivantes nous introduisent au cœur du problème fondamental : quelle est la nature de l'œuvre d'art. Avant de le trancher, il faut déblayer la route et s'acheminer à petits pas, car le terrain est difficile.

1) Voir notre ouvrage *Civilisation and Philosophy in the middle ages*, chapitre VII. Princeton University Press, 1920. Cet ouvrage contient les « Vanuxem Lectures » que nous avons faites à l'Université de Princeton (États-Unis), en avril 1920.

A la question de savoir : quelle est la nature de l'œuvre d'art, il est une première réponse, réponse simple et qui nous paraît la bonne. L'œuvre d'art est *expressive de beauté.* Elle est rivée à la beauté comme le coloris du teint à la jeunesse, comme l'éclat des roses à l'été. Le bon sens se révolte à l'idée qu'on pourrait établir un divorce entre l'art et la beauté. Cependant, le premier philosophe qui s'est occupé d'établir une théorie de l'art, Platon, nous enseigne que l'art n'a rien de commun avec le beau. Par une anomalie étrange, ce penseur pénétrant, doublé d'un artiste, dont les dialogues sont empreints de poésie, et qui, en Athénien accompli, pratiqua dans sa jeunesse la musique et la palestre, ne trouve à l'adresse de l'art que des paroles de dédain. La raison profonde de cet ostracisme gît dans une inintelligence de la vraie nature de l'œuvre d'art. Celle-ci, selon Platon, n'est que l'imitation de l'objet naturel, et l'objet naturel est un pâle reflet du réel qui trône *au-dessus* et *en dehors* des choses sensibles — si bien que l'œuvre d'art est deux fois en dessous de la réalité, elle est l'ombre d'une ombre. La conclusion s'impose : à côté de l'original, la copie n'a pas de valeur ; mis en regard du réel, l'art est terne et pauvre.

Périodiquement, à travers l'histoire, on renouvelle à l'endroit de l'œuvre d'art ces étranges dénigrements : c'est Leibniz l'optimiste, — c'est Pascal le mystique, – c'est Diderot le matérialiste, qui tous veulent rabaisser l'œuvre de l'homme, pour mieux exalter l'œuvre de la nature. Mais leurs voix de-

meurent isolées, dissonantes, et elles sont étouffées par la voix de l'humanité qui clame depuis vingt-trois siècles : l'œuvre d'art ***ne vaut pas par sa ressemblance avec un modèle, mais par elle-même. Elle a une beauté propre.*** On n'en douta jamais moins qu'aujourd'hui, à une époque où l'œuvre d'art est si haut cotée dans l'échelle des valeurs que certains vont jusqu'à lui consacrer un culte. Si des esprits mystiques et fantasques, comme Tolstoï, ont réédité, en ces derniers temps, une part des accusations platoniciennes et prétendu que l'art ne se définit nullement par la beauté [1]), il ne faut y voir que des paradoxes et des boutades.

II. — Acceptons donc provisoirement, quitte à le faire voir par tout ce qui suivra, que l'œuvre d'art est expressive de beauté. Bien plus, elle est le ***beau humain*** par excellence. Cela veut dire que la beauté artistique nous est plus accessible que la beauté de la nature. Nous comprenons mieux l'art que la nature, et, le comprenant mieux, nous l'aimons davantage. Pour saisir la beauté d'un site, d'un panorama, d'une plaine marine, d'un paysage alpestre, il faut une faculté de recueillement, de concentration, une dose de culture intellectuelle qui n'est pas à la portée du grand nombre. L'homme des champs, qui vit dans la familiarité de la nature, arrive rarement à jouir de sa beauté, et maint citadin

1) « Apprécier une œuvre d'art suivant sa beauté est en somme aussi étrange que de juger de la fertilité d'une terre d'après la beauté du site ». TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art,* trad. DE WYZEWA, 3e édit., p. 187.

côtoie ses merveilles sans les comprendre. C'est que la nature ne révèle sa beauté qu'à une élite et nous dirons plus loin que beaucoup de ceux qui croient saisir sa *beauté* ne jouissent que de sa bienfaisance.

L'œuvre d'art au contraire est faite pour parler à nos âmes : art populaire ou aristocratique ; art de l'agora ou de la rue ; art des musées ou des salons, son langage de beauté est approprié à tous les degrés de culture humaine. La raison de cette différence me paraît résider dans *l'empreinte de personnalité* dont l'artiste marque son œuvre, empreinte qui la rend plus *intelligible*, plus *resplendissante* que celle de la nature. Voilà le secret du prestige universel dont les œuvres d'art ont joui, et jouiront toujours, dans toutes les sociétés où le bon sens n'est pas altéré. *Homo sum, nil humani a me alienum puto.* « Je suis homme et rien d'humain ne m'est étranger » : le vers de Térence s'applique dans son sens le plus intégral à la création artistique.

Il en résulte un corollaire qui évoque une question de méthode. Si la beauté humaine par excellence est déposée dans l'œuvre d'art et non dans la nature, c'est en fonction de la première qu'il convient d'étudier la seconde, et c'est sur la beauté artistique que doivent se fonder avant tout les théories constitutives d'une esthétique générale. Dans ce sens on peut dire avec M. Bergson : « Il semble plus conforme aux règles d'une saine méthode d'étudier d'abord le beau dans les œuvres où il a été produit par un effort conscient, et de

descendre ainsi par transitions insensibles de l'art à la nature qui est artiste à sa manière »[1]).

III. — Jusqu'ici nous n'avons fait que préciser l'état de la question, poser des prolégomènes. Il est entendu que l'art est expressif de beauté — et qu'il est le beau humain. Mais qu'est la beauté artistique ? Aussitôt se présentent deux réponses antinomiques – les antinomies philosophiques : la beauté est-elle dans l'œuvre même ; ou bien se résume-t-elle dans les impressions qui remplissent nos âmes ? Appartient-elle aux choses, ou est-elle une élaboration interne ? Est-elle hors de nous, ou est-elle en nous ? Les Grecs concentraient leur attention sur les aspects objectifs de la beauté, l'ordre, la symétrie, ou même la profondeur de l'être. Mais la philosophie moderne et contemporaine nous oriente vers l'autre pôle de la pensée : elle ne voit dans la beauté artistique que des événements subjectifs et les étudie avec toutes les ressources de l'analyse psychologique. On écrit couramment aujourd'hui que la beauté n'appartient en rien aux œuvres d'art. Benedetto Croce, qui passe en Italie pour un maître, ouvre un récent traité d'esthétique par cette déclaration : « Le beau n'appartient pas aux choses, ce n'est pas un fait physique ; il appartient à l'activité de l'homme, à l'énergie spirituelle »[2]). Lipps tient le même lan-

1) *Données immédiates de la conscience*, p. 11.

2) Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. franç. Paris, 1904, p. 93.

gage [1]) et il serait facile de multiplier les citations : C'est le subjectivisme artistique.

J'espère montrer, par l'ensemble de ces conférences, que la vérité est à mi-chemin entre ces deux extrêmes, que le point de vue grec, au lieu d'être incompatible avec le point de vue moderne, vient le féconder et l'intégrer, que la beauté artistique comporte à la fois des qualités techniques et objectives du côté de l'œuvre, et des impressions du côté du sujet, si bien que la beauté naît d'une intime corrélation des unes et des autres. Le subjectivisme artistique nous dit : « Pour trouver la beauté d'art, tu ne sortiras pas de tes états de conscience ; tu te renfermeras dans ton moi comme dans une tour d'ivoire ». Faut-il obéir à ces injonctions ? Non, et pour nous en convaincre, faisons une rapide enquête sur un groupe de théories esthétiques qui, en Angleterre et en Amérique, en France et en Allemagne, apparaissent au premier plan et représentent les formes les plus actuelles et les plus souples du subjectivisme artistique. Cet examen nous montrera les dangers et les insuffisances du subjectivisme ; il nous aidera à comprendre pourquoi une réaction se prépare et pourquoi d'excellents esprits veulent ouvrir de nouvelles avenues dans la philosophie de l'art.

1) « La beauté d'un objet n'est pas une propriété de cet objet, comme le vert et le bleu ». Lipps, *Aesthetik,* dans *Die Cultur der Gegenwart,* I, VI. Berlin, 1907, p. 349.

§ 2. — L'« Einfühlung »

SOMMAIRE : I Exposé. — II. Critique.

I. — C'est d'un groupe de systèmes allemands qu'il s'agira d'abord. Aussi bien, l'ouragan du subjectivisme fut déchaîné par Kant, et le cyclone kantien qui a passé sur tous les pays d'Europe et d'Amérique a surtout ravagé l'Allemagne. C'est d'Allemagne qu'est venue une forme étrange de subjectivisme artistique connue sous le nom d'*Einfühlung*, terme germanique que la langue française se refuse à traduire d'un mot et qu'elle est obligée de diluer en une périphrase. MM. Basch et Lalo qui s'en sont occupés l'appellent *sympathie symbolique*, *sentimentalisme esthétique*. *L'Einfühlung* est une projection de nos états sentimentaux dans les objets qui nous entourent ; un don de nous-mêmes par lequel nous versons notre moi tout palpitant d'une tension sentimentale, d'une émotion vécue, dans l'être des autres choses. Il en résulte entre nous et l'objet un unisson sympathique. « Nous ne pénétrons pas seulement, dit Lotze, les sentiments de vie de ce qui nous est analogue en espèce et en essence, comme le vol joyeux de l'oiseau ou la gracieuse souplesse de la gazelle, nous ne pénétrons pas seulement l'existence étroite d'un coquillage pour partager la volupté qu'il éprouve à entr'ouvrir et à refermer ses valves, nous ne nous étendons et nous ne nous dilatons pas seulement avec les souples formes de l'arbre, mais nous

sommes capables de concevoir les formes les plus étrangères à nous-mêmes, telles que les formes d'une courbe, d'un polygone régulier »[1]). Le thème développé par Lotze et qui prend ses racines dans la plus lointaine mystique allemande, est devenu le *Leit-Motiv* d'une école psychologique dont Lipps et Volkelt sont en ce moment les représentants les plus autorisés, et à laquelle se sont ralliés des écrivains de langue anglaise, tels que Vernon Lee.

L'impression d'art, nous dit-on, n'est qu'un phénomène d'autoprojection sentimentale. Essayons de l'analyser, en lui appliquant la méthode française, la méthode des *idées claires*, ce qui nous permettra de séparer la paille des mots de la graine des choses. Dans les innombrables exemples proposés par Lipps, la projection sentimentale du moi comporte, ce semble, un triple processus :

1° Une tension ou une émotion surgit en moi quand je contemple un objet d'art ou un être de la nature, soit que cette émotion préexiste dans mon âme, soit qu'elle vienne à apparaître à la suite de ce contact. A la vue d'une colonne je me dresse ; avec une ligne horizontale je m'étends ; je résiste avec une clef de voûte qui soutient la pesée des croisées ogivales ; je me roule sur moi-même avec une circonférence. Un rondo rythmé de Beethoven me fait bondir, comme je m'alanguis dans une cadence de Chopin ; je m'assombris avec le nuage,

1) Lotze, *Microcosmos*, t. II, trad. Basch, d'après une citation de Lalo. *Les sentiments esthétiques*. Paris, 1910, p. 77.

je gémis avec le vent ; je me roidis avec le roc et je souris avec la rose. Mais l'impression ne devient esthétique que si elle s'accompagne

2° *d'un don, un prêt au dehors de cet état vécu au dedans.* J'attribue aux choses ce qui n'est qu'à moi, et voici que la nature vit de ma vie ; les œuvres d'art s'animent et l'une et l'autre se parent de beauté. *Dans* les lignes droites ou courbes, *dans* les formes géométriques nous transposons, nous *sentons* (Einfühlung) des forces, des luttes, des inflexions, des résistances qui viennent de nous, puisqu'elles ne sont que des modifications de notre moi, des conséquences de l'instinct de conservation qui habite dans les profondeurs de nous-mêmes. Le rocher à pic se *dresse* et *résiste* par une sorte de tension volontaire ; aux *couleurs* d'une toile nous attribuons la chaleur, la vie qui n'appartiennent qu'à notre personnalité ; la mélodie musicale contient une âme de tendresse, de joie, de douleur — comme la mienne ; et, en vérité, les roses sourient, les nuages s'assombrissent, les vents se plaignent — comme des êtres humains. Tout s'humanise et s'emplit de mes sentiments propres.

3° Le phénomène se parachève dans la *contemplation sympathique de cet objet*, qui est devenu nous-mêmes, et avec qui nous nous sentons unis par la plus exquise des communions. Si bien que « nous n'avons plus conscience de notre prêt et nous croyons vraiment être devenus lignes, rythme, son, nuage, vent et roc » [1]). Le beau apparaît,

1) Basch, *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine, Revue philosophique*, 1912, p. 34.

écrit Lipps, lorsque contemplant une œuvre, nous y trouvons, comme dans un miroir grossissant, les émotions qui constituent notre état d'âme habituel ou momentané. Le plaisir d'art est la complaisance qu'on éprouve à voir le reflet de son moi agrandi et enrichi, à revivre dans les objets les pulsations de sa vie sentimentale.

Notez bien qu'il s'agit ici non de métaphores, mais de réalités. Quand un Français parle du *paysage qui respire le calme*, de la *fleur qui sourit*, il recourt à des comparaisons et à des analogies, mais il n'a pas la prétention de donner à ces images la portée d'une explication. Au contraire, le grave philosophe hégélien qu'est Hermann Lotze croit en vérité enfermer sa personnalité dans le coquillage d'un mollusque.

Les théoriciens allemands de l'esthétique de la sympathie ont poursuivi dans d'innombrables exemples, à travers les méandres de l'émotion artistique, la confirmation de leurs idées. Ils montrent que les statues s'imprègnent de majesté ou de courroux, de langueur ou de trouble, selon les états psychiques qui me dominent et dont je retrouve l'expression sculpturale. Ils s'étendent en architecture sur la *fixité* des assises, *l'élancement* des colonnes, la *poussée* des voûtes, la *résistance* des arcs-boutants qui sont des fonctions que je trouve en moi et que je prête aux matériaux. L'œuvre littéraire, plus précise dans l'expression des idées et des sentiments est de toutes la plus réfractaire à la théorie. Nul art ne se prête mieux que la musique à cette projection de notre sentiment au dehors. Le

rythme scande nos mouvements internes, la mélodie déroule les péripéties de nos drames secrets ; dissonances et consonances, oppositions de timbres, successions de tons, constituent autant de valeurs sentimentales. Impossible de rêver une théorie qui serve davantage les prétentions esthétiques des polyphonistes contemporains : quand on suit Lipps dans ses observations sur le matériel sonore, on songe naturellement aux ambitions d'un Wagner ou d'un Strauss. La théorie de l'Einfühlung contribue à perpétuer cette fausse esthétique qui ramène toute la beauté musicale à la production d'un état de sentimentalité. Dans une valse de Chopin, exécutée ou entendue sous une impression de *mélancolie* ou de *tristesse,* vous croirez discerner des plaintes, des cris de désespoir ; et peut-être la mélopée, avec son rythme ternaire, son balancement accentué, provoquera-t-elle chez vous une explosion de larmes, larmes vraies, jaillissant des profondeurs et apportant cette détente qui est si douce à ceux qui savent pleurer. Douleur exprimée, douleur lénifiée. Jouez ou écoutez la même valse à d'autres heures, heures d'allégresse ou d'espoir, vous y trouverez, si vous le voulez, l'expression de sentiments tout autres [1]).

II. — Mais déjà cet exemple nous mène sur la voie de la critique et les objections se pressent devant l'esprit si nombreuses, si impérieuses

1) Le sentiment qui nous affecte lorsque nous sommes sur le point de prendre des décisions n'influe pas moins sur nos jugements pratiques. « Prout unusquisque affectus est, ita judicat ».

qu'elles me font l'effet d'encercler la théorie dans un réseau qui l'étouffe. Et d'abord que deviennent, dans pareille conception, la *technique de l'œuvre d'art*, la facture du poème, le modelé de la statue, le coloris et le dessin de la toile, la composition et la trame de la symphonie ? Tout cela doit compter pour peu de chose. Ce n'est plus que la suie restée de la flamme. La perception des formes, des symétries, des coordinations, n'est qu'un préliminaire et non plus le constituant de l'impression esthétique ; l'œuvre réputée la plus parfaite de forme n'est belle que *dans la mesure où notre personnalité y déverse la masse mouvante et palpitante de ses propres sentiments.* Or, si je puis retrouver mon sentiment de mélancolie ou de joie dans une valse de Chopin, je puis le retrouver aussi dans un pastiche, fait de lieux communs et dépourvu d'inspiration artistique, — tout comme je puis déposer mes bijoux dans un vulgaire coffret ou dans une coupe d'argent fin ciselée par Cellini. En matière de sculpture et de peinture, la théorie nous oblige à attribuer la même valeur aux originaux et aux copies. Le sentiment que je prête à la Joconde, à son fin sourire dédaigneux, à ses grands yeux qui scrutent le fond de l'âme — je le découvre non seulement dans la toile authentique qui a repris sa place au *Salon carré* du Louvre, mais encore dans les innombrables reproductions qui ont popularisé l'énigmatique physionomie de Monna Lisa. Et l'on en peut dire autant des sujets truqués, en plâtre, en galvanoplastie, auxquels les procédés de l'industrie moderne ont donné une si

large extension. S'il en était ainsi, la technique deviendrait un accessoire sans valeur de beauté : autant prononcer contre l'effort artistique une sentence de mort.

De si inadmissibles conséquences font toucher du doigt la fausseté de la théorie de l'Einfühlung : ce phénomène d'autoprojection sentimentale n'est pas le phénomène esthétique. Il n'est qu'une des multiples circonstances dont s'entoure l'impression proprement artistique. Ce qui confirme cette observation et fournit en même temps un second argument contre l'esthétique de la sympathie, c'est que cette autoprojection n'accompagne pas toujours le plaisir artistique : son existence n'est pas un phénomène *universel*. Telle fugue de Bach déroule à nos oreilles charmées ses thèmes et ses voix, ses rythmes et ses nuances, sans que jamais nous nous surprenions à insérer dans sa trame sonore quelque épisode de notre vie émotionnelle. « Le sentiment n'y a point de place, et il faut se garder de l'y admettre » [1]). Elle ravit le musicien par ses qualités techniques, la pureté et l'élégance de ses lignes mélodiques, la merveilleuse facture du détail et l'impeccable unité de l'ensemble.

1) André Pirro, *L'esthétique de Jean Sébastien Bach*. Introduction, p. 3. Paris, 1907. Et il continue : « Il ne s'agit là que des évolutions bien réglées de figures strictes et soigneusement proportionnées, qu'il serait fort ridicule de juger au gré d'une sensibilité malavisée et trop prompte à s'échauffer. Une critique très sûre et beaucoup de prudence sont indispensables pour éviter de se fourvoyer dans la tâche délicate de déterminer la signification des œuvres musicales ».

En outre, dit justement M. Lalo, quand il s'agit d'une œuvre d'art dont les éléments sont multiples, comment concevoir la projection sentimentale du spectateur dans l'œuvre contemplée ? « Une telle opération est pratiquement impossible au spectateur d'un drame où plusieurs personnages de l'esprit le plus opposé, de sexe et de tempérament différent, dialoguent ensemble » [1]).

Tout ce que nous venons de dire contribue à mettre à nu l'erreur fondamentale de cette esthétique de la sympathie : elle ramène la ***beauté d'art*** à un phénomène purement subjectif, au plus capricieux et au plus variable de nos états de conscience, le sentiment. Dès lors la beauté artistique n'a plus rien de fixe. Elle sera différemment ***belle*** suivant les pouvoirs sentimentaux de ceux qui la contempleront. Pour le même homme, elle sera autrement belle *demain* qu'elle ne l'est *aujourd'hui* ou qu'elle ne l'était *hier*, puisqu'elle suit le flux et le reflux ondoyant de la vie affective. Bien plus, il faudra dire qu'à de certains jours les plus purs chefs-d'œuvre seront dépourvus de beauté : il suffira, pour cela, que je n'aie ni le désir, ni le besoin, ni le courage de leur prêter mon âme. C'est le subjectivisme et le relativisme — subjectivisme beaucoup plus complet que celui de Kant, qui, lui, du moins, attribuait au jugement de beauté un caractère *d'universalité*, le déclenchement des fonctions contemplatives obéissant chez tous les hommes à

1) Charles Lalo, *Les sentiments esthétiques*. Paris, Alcan, 1910, p. 78.

des lois uniformes. Le subjectivisme artistique mène aux abîmes, ainsi que nous le dirons, après avoir passé en revue d'autres formes de philosophie de l'art, répandues en France, en Amérique et en Angleterre, et qui, elles aussi, renferment la beauté d'art dans le for des consciences.

§ 3. — L'Esthétique sociologique

SOMMAIRE : I. Exposé. — Parallèle avec la morale sociologique. — II. Critique.

I. — L'esthétique sociologique, brillamment défendue par un groupe d'écrivains français, est un rameau de l'école sociologique contemporaine dont la tendance est de ne voir dans les faits humains que des valeurs sociales. Les sociologues sont loin de s'accorder sur l'objet de la sociologie, et l'Académie des sciences morales de Paris a été bien inspirée lorsqu'elle a offert une récompense à qui fixera des limites précises et raisonnées à cette science jeune et séduisante, aux contours indécis. Certains de ses promoteurs se contentent de lui assigner comme champ d'étude les faits collectifs proprement dits et leur interaction. Mais d'autres absorbent dans son domaine des états de la conscience individuelle, et notamment les jugements que nous portons sur la *moralité* de la conduite et sur la *beauté* des œuvres d'art. Que si nous disons : « le soldat qui sert sa patrie accomplit un devoir sacré », ou bien — « les paysages de Corot sont

admirables », ces jugements n'auraient d'autre valeur que d'être des reflets de la vie collective. Dans une série de publications récentes, dont la dernière datée de Juillet 1914, M. Charles Lalo a nettement exposé et défendu cette forme nouvelle de la philosophie de l'art. Elle constitue le pendant de la *morale* sociologique de Durkheim, si accréditée en France, et les analogies sont telles que les deux théories ressemblent aux volets d'un diptyque. Je me propose de fixer et de critiquer les idées inspiratrices de cette philosophie de l'art, et d'en éclairer l'étude par un rapprochement avec la morale sociologique.

Jugement de moralité et jugement de beauté artistique sont des *valeurs sociales*. Qu'est-ce que cela veut dire ? La notion de *valeur* est liée à la notion d'une utilité au bénéfice de celui qui la possède. — Il y a des *valeurs* qui ne valent que pour une ou plusieurs personnes, — tandis que d'autres sont considérées telles par une collectivité plus ou moins vaste. Les objets familiers que la main pieuse des ambulanciers recueille dans les vêtements des soldats morts au champ de bataille, sont pour les parents et les amis des souvenirs précieux, mais auxquels demeurent indifférents ceux qui sont étrangers à la famille. Le drapeau au contraire a une valeur collective, socialisée. Pour la sauvegarde du drapeau, nos soldats ne marchandent pas leur vie, et tous nous nous découvrons devant ce glorieux emblème de la Patrie. Or, la *beauté* d'une œuvre d'art est une valeur sociale et non une valeur individuelle : tel est le point de

départ de la thèse de M. Lalo. Cela veut dire qu'une œuvre d'art n'est *belle* que si elle est reconnue et dans la mesure où elle est reconnue par une collectivité, un public ; bien plus que toute sa beauté réside dans cet assentiment du public. Un écrivain, dit M. Ch. Lalo, qui serait seul à s'éprendre de son œuvre, et estimerait, dans son isolement farouche, que celle-ci n'est pas admirable pour d'autres que lui-même, recueillerait une satisfaction personnelle, mais cette satisfaction n'aurait « aucun droit d'être appelée esthétique tant qu'elle reste strictement individuelle » [1]). « Point d'art sans valeur, conclut-il, et point de valeur qui ne soit sociale ».

Ce qui confère à une œuvre d'art son caractère *social* et dès lors sa *valeur*, c'est l'obligation, la contrainte, la pression, l'autorité qui dérive de l'organisation sociale et grâce à laquelle sa beauté s'impose à une collectivité. Dès lors, voulez-vous savoir si une œuvre d'art est *belle*, interrogez les contemporains, prenez l'avis du groupe dans lequel l'œuvre a surgi : l'approbation ou la désapprobation du groupe est le critère de la *beauté*. Les cercles littéraires du temps d'Auguste s'inclinaient devant le talent de Virgile, la cour pontificale de Jules II devant le mérite de Michel-Ange, comme aujourd'hui on prise les toiles de Corot. Les œuvres de Virgile, de Michel-Ange, de Corot sont *belles* par la vertu de ce placet, de ce jugement du public qui approuve et qui applaudit. D'où cette seconde for-

1) *Revue philosophique*, juillet 1914, p. 47.

mule de M. Lalo : « Valeur esthétique c'est gloire et admiration » [1]). Comprenez-vous maintenant pourquoi la satisfaction du solitaire ou du maniaque, qui jalousement se réserverait le monopole d'une toile ou d'une sculpture, d'un poème ou d'une symphonie, serait en marge de la jouissance d'art et d'un autre ordre : cet homme apparemment ne pourrait s'octroyer à lui-même la *gloire,* sans laquelle l'œuvre n'a pas de beauté. « Tout art suppose un public, distributeur souverain des sanctions esthétiques » [2]). S'il en est ainsi, le public ne distribue pas la gloire et le succès parce que l'œuvre d'art est *belle ;* mais l'œuvre est *belle* parce que le public l'applaudit. On comprend qu'avec de pareils principes la philosophie de l'art soit devenue une science de pure observation, une enquête sur les conditions qui déterminent les évaluations collectives, sur la genèse et les variations du geste approbateur.

Par ce côté la philosophie de l'art vient rejoindre la morale sociologique que ses partisans ramènent à une *science des mœurs basée sur l'expérience.* Car la *moralité* des actes humains n'est qu'une autre sorte de valeur sociale et elle est socialisée

1) *Revue philosophique,* 1914, p. 47.

2) Lalo, *Les sentiments esthétiques,* p. 206. « Tout art suppose un public, distributeur souverain des sanctions esthétiques : public présent ou futur, réel ou même imaginé et simplement possible, universel ou restreint à un milieu vulgaire ou choisi. Même le roi Louis de Bavière, lorsqu'il s'offrait ce luxe fou de faire représenter devant lui tout seul un drame de Wagner, devait se créer, pour le juger dans son esprit malade, la mentalité d'un public ».

par ces mêmes procédés qui confèrent la *beauté* aux œuvres d'art. Une action est bonne ou mauvaise, suivant le jugement émané d'une conscience collective, et décidant que cette action est bonne ou mauvaise. Voulez-vous savoir si l'infanticide des enfants difformes ou la suppression des vieillards impotents est une action normalement bonne ou normalement mauvaise? Consultez la conscience des groupements sociaux : les Spartiates considéraient ces homicides comme des mesures de sagesse, conformes à leur idéal. Au temps de la farouche cité grecque, ces actions étaient *normales*, donc *morales*. Aujourd'hui elles répugnent, et le jugement collectif des groupes sociaux dits civilisés marquerait au fer rouge l'auteur de si monstrueux attentats.

Mais alors, direz-vous : ce qui était *moral* il y a vingt siècles est devenu *immoral* aujourd'hui ? Ce qui était *beau* aux temps des Grecs ne l'est plus de nos jours ? Parfaitement. La *norme* à laquelle une collectivité se réfère pour décider de la moralité des actions humaines et de la beauté des productions humaines — cette norme varie avec les sociétés dont elle n'est qu'un produit : elle s'appelle *idéal* pour la conduite de l'homme, elle s'appelle *technique* pour les œuvres d'art. Selon M. Durkheim, la société a une âme, elle développe des forces collectives supérieures aux forces individuelles. Elle constitue son *idéal* aux périodes d'effervescence, de grande crise : le christianisme, l'afflux des hommes d'étude vers l'Université de Paris au Moyen âge, l'humanisme du XVIe siècle,

la révolution de 1789, le socialisme du XIXe siècle sont nés de ces moments d'exaltation fébrile. Mais ceux-ci sont passagers à cause de leur violence même. De là le besoin de raviver le culte de l'idéal par des fêtes, des prédications, des réunions, des manifestations de tout genre qui assurent la renaissance périodique de la crise créatrice. L'idéal évolue avec les sociétés. Il en est de même de la *technique artistique.* Elle subit les fluctuations de la conscience collective qui les suscite. La conscience esthétique — le mot est de M. Lalo — érige en *loi de beauté* ses tendances et ses goûts ; l'assentiment d'un groupe notable crée des commandements sociaux.

Les contemporains de Phidias exigeaient du statuaire qu'il mît l'accent sur la symétrie et la régularité plastique du corps humain. Même les mouvements musculaires les plus violents ne devaient point trahir la grâce des formes, comme on peut s'en assurer en considérant les groupes de lutteurs et les discoboles. Ces œuvres sont *belles,* parce qu'elles obéissent aux injonctions sociales du temps. Le public athénien eût impitoyablement condamné l'art mouvementé d'un Constantin Meunier dont les types de mineurs, de débardeurs, de moissonneurs au travail suscitent l'admiration de nos contemporains. L'assentiment collectif en matière d'art — comme en matière de mœurs — règle l'attitude que nous prenons vis-à-vis des œuvres d'art, et c'est ce que M. Lalo appelle le côté *normatif* de l'esthétique. Car l'assentiment d'un groupe plus ou moins *notable*

a ses *sanctions* qu'il ne faut pas braver — pas plus qu'on ne peut braver sans danger les habitudes de savoir-vivre et les idées morales de son temps. « La conscience esthétique a ses satisfactions et ses remords, ses austérités et ses relâchements, ses révoltes et ses capitulations, ses pudeurs exquises et ses cabotinages, ses sanctions positives et négatives : la gloire et l'admiration ou l'insuccès et le ridicule » [1]). La sanction sociale étant tout, rien d'étonnant si ce qui est beau aujourd'hui ne l'était pas hier et ne le sera plus demain ; si toute forme d'art nouvelle paraît arbitraire parce qu'elle dérange les habitudes, et si toute forme d'art ancienne est traitée par les générations montantes comme un vêtement hors d'usage.

On aboutit ainsi à cette conclusion — que le fait esthétique concret et normal « est le respect des techniques établies et le dédain de tout ce qui est en dehors. Les innovations ne *sont* pas belles, elles le *deviennent ;* avant de s'être imposées comme un idéal, elles sont jugées laides par tout le monde, sauf par leur auteur » [2]). Si les innovations ne *sont jamais* belles parce qu'elles heurtent les techniques existantes — si d'autre part elles *deviennent* belles le jour où elles se sont imposées, la *beauté artistique* n'a rien de fixe, rien d'immuable ; elle est emportée dans le pur relativisme. M. Lalo le reconnaît. « Relativisme : c'est-à-dire qu'il n'y a rien d'absolu, que tout est relatif à tout, que nos opinions

1) p. 258.
2) p. 207.

sont relatives à celles qui les ont précédées et à celles des autres hommes dont nous sommes solidaires dans l'ensemble social où notre individu entre et qui réagit sur nous » [1]). Le principe de la caducité chronique des idéals esthétiques fait pendant au principe de la caducité périodique des idéals moraux.

II. — Après cet exposé de l'esthétique sociologique, considérons ses insuffisances et le dédale de difficultés dans lequel elle nous entraîne.

Songez un instant à ce que deviendraient nos jugements esthétiques, s'il était vrai que l'œuvre d'art n'a de sens que par la consécration sociale, qu'elle est sujette à disparaître le jour où l'engouement viendra « socialiser », c'est-à-dire sanctionner une forme nouvelle, et que, suivant l'heureuse expression de M. Arréat, sa valeur est soumise à la hausse et à la baisse aussi bien qu'un titre coté à la bourse.

S'il en était ainsi, les œuvres d'art du passé n'auraient plus qu'un intérêt archéologique et rétrospectif ; on les collectionnerait comme des documents de culture humaine, ainsi qu'on fait des véhicules et des instruments de musique qui ont servi à travers les âges, mais elles seraient dépourvues pour nous d'attrait et de signification esthétique. En effet, comment les générations actuelles pourraient-elles s'éprendre de la beauté des temples de Karnak, des statues de Phidias, des toiles de Léonard de Vinci, alors que les for-

1) pp. 207 et 208.

mules d'art socialisées aujourd'hui par le goût du public ont démodé depuis des siècles celles qui assuraient la gloire dans la Thèbes de Rhamsès II, l'Athènes de Périclès, la Florence des Médicis ?

Rien de plus faux. Homère, Dante, Molière, La Fontaine, Racine, Corneille, Beethoven, Shakespeare sont de tous les temps ; ils continueront de s'imposer à l'admiration des générations qui passent parce que l'empreinte à laquelle leurs œuvres sont marquées est indélébile. L'humanité ne s'y trompe pas : à travers les vêtements *changeants* que les circonstances propres à chaque époque imposent aux chefs-d'œuvre, elle reconnaît les caractères *inchangés* de la Beauté.

Il n'en est pas autrement des notions de justice, de vertu, d'honneur et de toutes ces choses de noblesse qui forment l'apanage de l'espèce humaine. La grande voix de la conscience morale s'élève la même, à travers les siècles et domine le tourbillon des sociétés qui naissent et disparaissent. Bien qu'ils se revêtent de modalités variables d'un moment à l'autre de l'histoire, bien que l'orgueil, la passion, l'ambition d'une coterie, le climat psychologique puissent les voiler, les obscurcir, — ou pour reprendre l'énergique expression d'un saint Augustin, les *obnubiler* (obnubilare), — les préceptes de la loi naturelle s'imposent, identiques, à la conscience de tous les hommes qui se succèdent ici-bas. Le courage est toujours le courage, et l'honneur sera toujours l'honneur. Lorsque, en 250, Régulus, prisonnier des Carthaginois, revint à Rome, porteur d'un message dont ses ennemis

l'avaient chargé, ni les supplications des siens, ni les conseils du Sénat ne purent le retenir, et, fidèle à sa parole d'honneur, il s'en retourna à Carthage, reprendre sa captivité. L'histoire, c'est-à-dire l'humanité, s'est inclinée devant cette grande figure parce qu'elle s'incline devant quiconque, au péril de sa vie, respecte la foi jurée. Et quand, vingt-deux siècles plus tard, des nations bravent la guerre, pour ne point forfaire à de solennels engagements et à la foi des traités, ne reconnaissez-vous pas cette même essence de *moralité*, cette vertu de *l'honneur* qui suscite les enthousiasmes, aujourd'hui comme au temps de Régulus ?

L'héroïsme moral et la beauté artistique ont pour eux l'éternelle jeunesse. L'âme les salue et les chérit partout où elle les rencontre.

Mais M. Lalo a prévu l'objection qui s'offre d'elle-même quand on songe à l'engouement de nos contemporains pour les formes du passé, à l'intérêt que suscitent les expositions d'art rétrospectif et tout ce qui touche à la mise en valeur des techniques surannées. Il attribue cet engouement à une illusion. « Nous avons vu qu'une illusion naturelle nous fait attribuer une valeur constante et absolue à ce qui n'a en réalité qu'une valeur variable et plus ou moins personnelle. Dès lors tout ce que nous admirons des techniques passées nous semble avoir toujours eu, même au temps où elles vivaient, la même et immuable valeur que nous lui accordons aujourd'hui et ne pouvoir en présenter d'autre. Or nous vivons dans une période qui est sans doute, à certains égards et

pour certains arts, un âge de décadence ; et qui, comme la plupart des décadences, est extrêmement éclectique, en partie par un amour très légitime de l'histoire, en partie par un manque beaucoup plus regrettable, de personnalité propre et de goûts fortement et virilement marqués. Lors donc que nous apprécions fort bien, côte à côte, et au même titre, un mobilier gothique et un salon Louis XV, un jardin français et un parc anglais ou chinois, un graduel grégorien, un motet polyphonique, un air d'opéra, ou l'adagio d'une symphonie, une pagode hindoue, un temple grec, une cathédrale gothique, un palais de la Renaissance à côté de nos maisons modern-style, nous ne réfléchissons pas assez que le goût de chacune des générations qui ont fait vivre ces diverses formes d'art était beaucoup plus décidé, plus exclusif que le nôtre » [1]).

Mais non, nous ne sommes pas dupes quand nous admirons les chefs-d'œuvre anciens ; l'analyse de nos sentiments intimes proteste contre cette explication. Non seulement aux époques de décadence, — si tant est que nous vivions à une époque de décadence artistique — mais aux âges de splendeur, on a voué un culte unanime aux grandes œuvres du passé Est-ce que les sculpteurs de la Renaissance ne se mettaient pas à l'école des anciens ? Certes, l'étude des civilisations évanouies intensifie l'impression artistique que produisent les œuvres dont elles sont nées, parce qu'elle fait pénétrer tout le détail, le dessous et l'ambiance des

1) *Op. cit.*, pp. 234 et 235.

œuvres ; et il est vrai de dire que l'archéologie bien comprise sert la cause de l'art [1]). Mais il n'est pas indispensable d'être un érudit et un archéologue pour tomber sous le charme d'un chef-d'œuvre de l'antiquité ou du moyen âge. On peut le goûter sans livres, sans culture, sans témoins, sans guide, pourvu qu'on ait quelque chose du tempérament de l'artiste.

Bien plus, des œuvres comme *L'Iliade* d'Homère, *La Vénus* de Milo, *L'Avare* de Molière, les fables de La Fontaine — et combien d'autres sont plus proches de nous, parce que plus profondément et plus largement humaines que ces productions « futuristes ou cubistes » auxquelles certaine critique taille un socle de gloire. N'est-il pas incontestable que des époques eurent le goût faussé, et que l'histoire de l'art a connu des techniques inférieures, des styles décadents auxquels cependant la mode ne ménageait ni les applaudissements ni la vogue ? Qu'il suffise de citer les romans allégoriques du Moyen âge, la métrique enfantine de Jean Antoine de Baïf que des lettres patentes de 1570 accréditèrent dans une *Académie de Poésie et de Musique* [2]) — ou encore la littérature des *Précieuses* à l'hôtel de Rambouillet. Or, je veux bien que dans la théorie de M. Lalo chacune de ces techniques eut son heure de beauté, qu'elle dura aussi longtemps que la mode, à laquelle elles prêtaient obéissance — mais je ne comprends plus

1) Voir plus loin, chapitre septième, VII.

2) BRUNETIÈRE, *Histoire de la littérature française*, I, 406.

de quel droit les artistes, les historiens de l'art et les critiques qui vivent et écrivent en 1915 osent porter contre certaines techniques des condamnations, établir une échelle graduée entre des esthétiques mortes et qui, par définition, devraient avoir une valeur égale. Si nous avons de bonnes raisons de ne pas mettre sur un même plan de beauté la *Pucelle* de Chapelain et l'*Athalie* de Racine, c'est donc que nous nous servons d'une norme, d'un critère, qui n'est pas le succès dont l'un et l'autre jouirent dans leurs milieux respectifs. Tout artiste novateur ne doit-il pas nager contre le courant et braver la tyrannie de la mode ? Or, quand la mode est mauvaise, n'est-ce pas l'artiste qui a raison contre la mode ? Boileau a bien fait de dénoncer le mauvais goût de la littérature qui sévissait dans les salons du XVII[e] siècle, et de lui préférer l'art de Corneille, de Molière, de Racine. La beauté des grands classiques n'est donc pas comparable à une valeur financière qui s'effondre ou se relève, suivant qu'elle s'aliène ou qu'elle récupère la faveur des capitalistes.

En vérité, le succès peut être un indice de la valeur d'art, mais ne la constitue pas. Et pareil indice est loin d'être infaillible. « L'œuvre de Wagner, observe M. Arréat, valait-elle moins quand on la siffla à Paris, ou vaut-elle davantage aujourd'hui qu'on l'y acclame ? La valeur, encore un coup, dépendrait-elle du nombre des voix ou seulement de leur qualité ? Si c'est le nombre qui règle, à quelles extrémités ne conduirait pas ce nouvel emploi du suffrage universel ? Et si c'est la qualité,

ne pourra-t-il suffire d'une voix pour fonder la valeur et le mérite ? » [1])

Quand M. Lalo, le principal théoricien de l'esthétique sociologique, reproche aux sentimentalistes allemands de l'Einfühlung de ne pas tenir compte de la *valeur technique* dans l'art, il oublie que cette critique se retourne contre sa propre doctrine, car lui aussi cherche la *beauté d'art* dans la conscience du spectateur ou de l'auditeur. Qu'est-ce en effet que cet assentiment d'une conscience collective si ce n'est un assentiment, un état d'âme apparaissant simultanément dans un grand nombre de consciences individuelles ? Dans pareille théorie, l'assentiment seul importe ; la technique n'a pas de sens esthétique. Terminons ici le procès intenté à l'Esthétique sociologique ; nous verrons bientôt ce qu'il en faut retenir et dans quel sens il faut chercher à l'amender.

§ 4. — Esthétique humaniste ou pragmatiste

SOMMAIRE : I. L'esthétique humaniste ou pragmatiste. — II. L'esthétique du sentiment vital. — III. Conclusion.

I. — Le pragmatisme veut réformer la théorie des jugements, les plonger dans « le courant continu de la conscience », leur faire prendre racine dans les besoins réels de la vie et leur donner ainsi un

1) Arréat, *Valeurs d'art. L'esthétique sociologique (Revue philosophique,* mars 1914, p. 274).

sens plus humain. De là cet autre nom d'humanisme que certains ont donné à la théorie. Un jugement est vrai ou faux suivant qu'il sert ou dessert une intention, un intérêt dont il relève, *of whom he is relevant*. M. Schiller, professeur à Oxford, écrit : Je flâne dans une forêt sans vouloir me rendre à un endroit déterminé et voici qu'un carrefour s'ouvre devant moi. Quel est le *vrai* chemin ? Il n'y en a pas. Il n'y aura de vrai chemin pour moi, et une *erreur* dans ma route ne deviendra possible, que si j'ai l'intention d'aller à un endroit déterminé, situé au Nord par exemple. A partir de ce moment, je serai dans le *vrai* chemin, ou je ferai *fausse route*, suivant que je marcherai vers mon but ou que j'enfilerai une drève qui m'en éloigne. Le *vrai* chemin est le *bon* chemin. Ainsi en est-il de la science. Pour décider de la *qualité* d'un jugement scientifique, voyez-le à l'usage. « Un jugement qui mène à de bons effets est accepté comme vrai, celui qui conduit à d'inacceptables conclusions est faux ». La *relevance* — le mot n'a pas d'équivalent français — exprime une relation avec l'utilité de celui qui porte un jugement, mais cette « relevance » ne devient *efficace* (effectively true) que s'il donne satisfaction à un état social. D'où il résulte — c'est Schiller qui parle : « Les vérités pour une génération deviennent les erreurs de la génération suivante, quand celle-ci a créé des façons plus valables et plus efficaces d'interpréter et de manipuler les faits apparents que les nouvelles vérités transforment sans cesse. Inversement, ce qui est maintenant taxé d'erreur peut engendrer une longue

progéniture de vérités » [1]). Que devient la beauté artistique dans une pareille philosophie? Il est facile de s'en rendre compte. Si l'humanisme ou le pragmatisme n'hésite pas à dépouiller les jugements scientifiques de tout caractère fixe, pour en faire des règles d'action variables suivant le temps et les lieux, il admettra sans peine que les œuvres qui cessent de plaire, cessent d'être belles.

Vous reconnaissez aussitôt un rejeton nouveau de la souche du subjectivisme et du relativisme artistique et vous devinez déjà les points de contact qui surgissent entre l'esthétique de l'Einfühlung et l'esthétique sociologique d'une part – l'esthétique pragmatiste d'autre part. La perception d'art participera de toutes les fluctuations du jugement de vérité. Car, nous dira William James : « La perception d'art n'est qu'un jugement de vérité sur une toile, une statue, un monument, une symphonie, avec en plus une secousse émotionnelle, un frisson délicat. Dans tout art, écrit-il, dans toute science, il y a la vive perception que certaines relations sont vraies ou non, et il y a la secousse et le frisson émotionnel qui s'ensuivent. Et ce sont bien là deux choses et non pas une seule. C'est dans la première que les experts et les maîtres se sentent chez eux. Ce qui vient ensuite ce sont les ébranlements corporels qu'ils peuvent bien ne ressentir que très faiblement, tandis que des crétins et des philistins chez qui le jugement critique n'existe

1) *Error*. Discours prononcé en 1910 au Congrès international de Philosophie à Bologne. Tiré à part, p. 11.

qu'à son degré le plus infime les ressentiront dans toute leur force » [1]). Ainsi, ce que William James appelle le frisson d'art, la secousse émotionnelle, et qu'il ramène d'ailleurs à une vibration de la table d'harmonie qu'est notre corps, présuppose un jugement sur la *vérité* de l'œuvre d'art, et cette *vérité* d'ordre pragmatique est fonction de l'intérêt qu'elle est susceptible d'engendrer. « Rien ne me choque » — telle était, rapporte W. James, la suprême louange de Chopin pour une composition musicale qui lui paraissait belle [2]) ; et il est vraisemblable que Chopin n'aurait pas tenu ce langage à l'audition des œuvres d'un Claude De Bussy. D'où l'œuvre d'art cesse d'être *belle* quand elle cesse d'exciter notre intérêt ou d'être appropriée à nos réactions ; elle ne tombe plus alors dans le champ d'application de notre choix pragmatique ; il faut se mettre en quête de nouvelles beautés, éprouver à l'usage d'autres productions. La beauté d'une œuvre d'art ressemble à l'éphémère goutte de rosée qu'un rayon de soleil allume comme un diamant, puis dévore après l'avoir fait resplendir. M. Pérès, dans une étude sur l'esthétique pragmatique publiée en 1911 par la *Revue philosophique,* trouve que cette philosophie de l'art s'accommode merveilleusement aux productions artistiques de nos écoles contemporaines. J'estime, quant à moi, que le pragmatisme esthétique succombe sous ses contradictions et ses inadmissibles conséquences.

1) *Les émotions,* trad. franç., p. 102.
2) p. 101.

Ce n'est pas ici l'endroit de dresser le réquisitoire général de l'humanisme et du pragmatisme. Etrange façon d'*édifier* les savoirs humains qui consiste à *ébranler* le principe de l'immutabilité des lois ! Si notre science expérimentale doit changer avec nos besoins d'action, toute prévision de l'avenir est illusoire. Henri Poincaré oppose aux prétentions de certains pragmatistes cette parole qui assomme comme une massue : la science sera intellectualiste ou elle ne sera pas. La logique obligerait le pragmatisme à admettre la mobilité des jugements, même quand il s'agit de ces principes directeurs de toute connaissance, de ces « jugements de droit » qu'Aristote et Leibniz déclarent à juste titre indépendants de l'existence d'un monde réel. Des pragmatistes comme M. Roustan, dont le manuel est suivi dans certains lycées de France, n'hésitent pas à expliquer la formation de ces principes par des tâtonnements successifs auxquels se sont livrés nos ancêtres, par une élimination progressive d'autres formules reconnues stériles, et finalement par la transmission héréditaire d'un ensemble de jugements approximatifs, suffisamment adaptés *(true enough)* aux besoins de la vie et à la domination de la nature [1]). Il y eut donc une époque reculée, très reculée, où les hommes n'avaient pas encore trouvé les « premières uniformités » (W. James) et notamment la salutaire formule qui nous assure que 1 n'est pas 2, et que 2 + 2 = 4. Je

1) ROUSTAN, *Leçons de philosophie,* I, Psychologie. Paris, p. 421.

voudrais bien qu'on me montre dans les documents nombreux relatifs à la jeunesse de l'humanité les vestiges de ces adaptations extraordinaires. La comptabilité des Pharaons par exemple, qui nous reporte déjà passablement loin en arrière, accuserait-elle un fléchissement des vérités élémentaires de l'arithmétique ? Il n'en est rien. Aussi longtemps que les pragmatistes ne s'appuieront pas sur des faits attestant les soi-disant variations des principes directeurs du savoir, on sera en droit de leur opposer la parole d'Aristote : celui qui s'avise de nier la pérennité et l'universalité du principe de contradiction n'est pas un homme, mais une souche, φυτόν. Nous tenons donc qu'il y a des ***vérités*** spéculatives ***immuables*** comme il y a des principes de *morale* inchangés, comme il y a des ***beautés artistiques*** qui demeureront belles tant que durera l'humanité.

Le pragmatisme esthétique est atteint dans ses œuvres vives par la critique principielle que nous venons d'esquisser. Rien n'est plus personnel, plus subjectif, que l'intérêt qui dicte les jugements de beauté, et dès lors se déroule la chaîne des conséquences inadmissibles, des interprétations fausses que nous avons exposées et que nous ne pourrions développer sans nous répéter. Vous voyez clairement, en effet, que les pragmatistes aboutissent à bâtir la ***beauté*** d'art sur le sable mouvant de l'impression fuyante, sur la réaction mobile. La technique n'a pas de valeur, — elle est tout au plus, dit W. James, un « ingrédient »

qui « nous excite »[1]) — et rien n'est permanent dans la beauté des chefs-d'œuvre. C'est le subjectivisme artistique. Au même carrefour doctrinal s'entrecroisent la philosophie de l'Einfühlung, l'esthétique sociologique et l'esthétique pragmatiste. Toutes trois ont pour dernier mot : ce n'est pas l'*œuvre* qui est belle, ce sont nos *états de conscience* qui sont beaux, soit que nous les prêtions à l'objet (Einfühlung), soit que nous les harmonisions avec les goûts et les commandements de la conscience collective (esthétique sociologique), soit enfin que nous les vivions comme des réactions intéressantes (esthétique pragmatiste).

II. — Il serait facile d'étendre l'enquête que nous avons instituée sur le subjectivisme artistique. En laissant de côté une vaste catégorie d'écrivains, comme Tolstoï et Joséphin Peladan qui sont des artistes, mais de pauvres critiques d'art et de pitoyables philosophes, on trouverait sans peine des psychologues dont les doctrines mériteraient d'être rappelées. Un des plus connus en France, M. Guyau, réunit, peut-on dire, le point de vue de l'Einfühlung et celui de l'art sociologique dans une apologie du sentiment vital. Il écrit dans la même page [2]) : « Pour goûter un paysage, il faut s'harmoniser avec lui. Pour comprendre le rayon de soleil, il faut vibrer avec lui, il faut aussi, avec le rayon de lune, trembler dans l'ombre du soir ; il faut scintiller avec les étoiles bleues ou dorées ;

1) *Les émotions*, p. 99.

2) *L'art au point de vue sociologique*, p. 14.

il faut, pour comprendre la nuit, sentir passer sur nous le frisson des espaces obscurs, de l'immensité vague et inconnue. Pour sentir le printemps, il faut avoir au cœur un peu de la légèreté de l'aile des papillons dont nous respirons la fine poussière répandue en quantité appréciable dans l'air printanier ». Et quelques lignes plus loin : « Si le sentiment de la nature est déjà un sentimeut social, à plus forte raison tous les sentiments esthétiques excités par nos semblables auront-ils le caractère de sociabilité. En s'élevant, le sentiment du beau devient de plus en plus impersonnel ».

III. — Ce serait nous attarder inutilement que de fixer ici les méandres de la philosophie de Guyau et d'autres isolés. L'étude que nous avons faite de trois grands courants de la philosophie de l'art nous a suffisamment fait connaître les tendances préférées du subjectivisme contemporain, et elle autorise cette conclusion d'ensemble : Le subjectivisme outrancier ne rend pas compte de l'intégralité du fait esthétique.

Sans méconnaître aucun des éléments de l'impression ressentie par le sujet, il est nécessaire de se retourner du côté de l'objet, c'est-à-dire de l'œuvre d'art, pour y discerner les facteurs objectifs qui sont en intime corrélation avec cette impression ; de chercher le phénomène esthétique dans une correspondance de l'un à l'autre ; et, par voie de conséquence, de restituer aux chefs-d'œuvre des qualités objectives qui demeurent, et qui par leur fixité et leur profondeur expliquent le crédit dont ces chefs-d'œuvre jouissent à travers les

siècles. Pas plus que le patrimoine de la vérité scientifique et celui des principes moraux, le patrimoine de la beauté artistique ne se dissipe périodiquement pour se reformer toujours à nouveau. Constitué et enrichi au cours des siècles, par voie de lente alluvion, les générations se le transmettent d'âge en âge. C'est le bien collectif des hommes, dont la conservation et l'agrandissement ne sont confiés ni à l'individu, ni aux nations, mais à la grande famille humaine.

§ 5. — Retour a l'objectivisme

SOMMAIRE : I. Il se manifeste dans tous les domaines. — II. L'objectivité du beau artistique.

I. — Ce sont là des enseignements nouveaux pour la philosophie contemporaine. C'est une sorte de retour à la métaphysique ; c'est admettre que les notions générales et les principes nous livrent des échappées sur le réel extramental. De tous côtés se manifeste ce renouveau de l'objectivisme dont la grande guerre contribuera, j'en suis sûr, à accentuer le triomphe : les théories sur l'art se ressentiront de l'orientation nouvelle.

Quand il s'agit de science, voyez comment est résolu dans les doctrines les plus actuelles le problème de la certitude, et la faveur grandissante du réalisme, qui reconnaît à la connaissance humaine un droit d'emprise sur le monde extramental. L'intellectualisme est en voie de prendre

une revanche éclatante sur le pragmatisme et la philosophie de l'action. Il tient tête victorieusement aux prétentions du relativisme scientifique. Un peu partout, en Angleterre et en Amérique, l'objectivisme renaît, comme le phénix de ses cendres.

Voyez encore la volte-face de l'âme contemporaine — le mot est de Paul Bourget — en matière de morale, et combien d'excellents esprits reconnaissent la nécessité de suspendre les principes de la conduite privée et publique à un système de normes fixes. L'absolu supprimé, les protestations que le cardinal Mercier et Wilson élèvent au nom des droits imprescriptibles de l'humanité seraient dépourvues de sens. Aux heures tragiques que nous vivons, les grandes vérités dont vit la conscience des peuples, se dépouillent de toute la gangue des sophismes et apparaissent dans leur plus pur éclat.

Du même coup, la philosophie de l'art s'éclaire d'une lumière nouvelle, et divers indices témoignent qu'un *retour à l'objectivisme* est à la veille de s'y accomplir. Des voix s'élèvent en France, en Allemagne, pour réagir contre le psychologisme tyrannique, et remettre en la place qui lui revient le facteur objectif. Max Dessoir qui organisa le dernier congrès international d'Esthétique à Vienne, proclame la dépendance où se trouve le sentiment artistique vis-à-vis de l'objet : « Nous devons tenir compte d'une réalité esthétique, écrit-il. Il doit être établi avant tout que les lois qui lui sont immanentes ne peuvent se ramener simplement à des lois psychologiques et que dès lors la vérité artis-

tique ne s'identifie pas avec la vérité psychologique » [1]). De même, M. L. Arréat proteste, dans la *Revue philosophique,* contre les abus de l'esthétique sociologique [2]). Faisant justice des suffrages changeants du public et des engouements de la masse, il met à nu l'impuissance des doctrines qui posent en principe l'instabilité des règles artistiques, et proclame la nécessité de « replacer la valeur d'art dans l'œuvre même ». Dans les pages trop peu nombreuses qu'il a consacrées au sentiment esthétique, M. Bergson montre le rôle de l'œuvre, de l'idée qu'elle nous suggère. Il lui assigne une influence énorme, puisqu'elle aurait pour objet « d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité », si bien que, dans la poésie « notre âme, bercée et endormie, s'oublie comme en un rêve pour penser et voir avec le poète » [3]). On ne peut qu'applaudir à ces paroles : ce n'est pas l'objet d'art qui se remplit des sentiments du sujet, mais inversement c'est le sujet, le *moi*, qui docilement se met à l'unisson de ce que l'objet d'art exprime.

II. – Mais on peut aller plus loin, et découvrir des preuves directes de l'objectivité du beau. La chose en vaut la peine, car il ne suffit pas d'avoir montré les torts du subjectivisme pour conclure à la vérité de l'objectivisme artistique. A ceux qui

1) *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* Bd. V, H. 1, 1910, p. 9.

2) Mars 1914.

3) *Données immédiates,* p. 11.

ne sont pas familiarisés avec les subtilités de la philosophie contemporaine, il peut sembler étrange qu'il faille *démontrer* l'intervention *causale* de l'œuvre d'art dans la production du sentiment esthétique. Quoi, diront-ils, la cathédrale de Chartres, les toiles de Claude Lorrain ne sont-elles pas *belles* en elles-mêmes et par elles-mêmes ? Aucunement, répondraient les relativistes ; le croire serait se laisser prendre aux mirages du « réalisme naïf ».

Qu'il ne s'agit pas de mirages, on s'en rendra compte par la conscience que nous avons de *subir* l'œuvre d'art. Nous nous sentons *passifs* devant la cathédrale, avant de *réagir* dans l'attitude artiste ; suivant le mot très juste des psychologues, nous recevons un *choc* artistique. Or, ce choc ne vient pas du *moi ;* il y a donc un *non-moi,* qui nous tient sous son influence, un *objet* distinct de nous, monument ou statue, toile ou symphonie, drame ou poème, dont la technique provoque en nous la gamme des émotions si finement fouillées par les psychologues contemporains [1]).

En douteriez-vous devant les avis *motivés* des juges compétents appelés à se prononcer sur la valeur des productions artistiques ? Où chercheront-ils le *motif* qui les décide, sinon dans l'œuvre même

1) L'argument ne sert pas seulement à démontrer l'objectivité réelle de la notion de beauté artistique, mais celle de toutes les notions qui entrent, comme éléments, dans les jugements fondamentaux. Cet argument présuppose établie la valeur des principes de contradiction et de causalité. Puisque l'impression artistique *surgit* en nous, et que dès lors sa présence dans la conscience n'est pas une nécessité, cette impression ne suffit pas à rendre

et dans les éléments de sa composition ? C'est donc que ceux-ci ont pouvoir *d'agir* sur le connaisseur. En douteriez-vous, quand les artistes eux-mêmes *subissent* leur œuvre après l'avoir enfantée ? N'est-ce pas là la portée du mythe de Pygmalion, roi de Chypre, qui devint amoureux d'une statue de Galatée sculptée de ses propres mains ? Et Michel-Ange n'interpella-t-il point le marbre de son *Moïse* en lui criant : « Mais vis donc » !

Concluons. Les formes contemporaines du subjectivisme artistique exagèrent le rôle de l'impression d'art. Chacune d'elles contient une âme de vérité. Avec les partisans de l'esthétique de l'Einfühlung nous dirons : « le phénomène de la projection sentimentale est réel, mais il est adventice et ne constitue pas le phénomène esthétique » ; avec les sociologues : « l'impression d'art est dépendante du milieu dans lequel l'œuvre vient à éclore » ; avec les pragmatistes : « elle repose sur un intérêt, une réaction vitale, dont nous aurons à démêler la nature ». Mais chacun de ces trois systèmes pèche par exclusivisme, en méconnaissant la fonction esthétique de l'œuvre d'art, et dès lors, pour rencontrer la beauté sur son chemin, il faut faire la part et de l'*impression* et de l'*œuvre*

compte de son apparition. Elle surgit donc sous l'influence d'autre chose qu'elle-même (principe de causalité). Cet « autre chose » n'est pas *nous ;* nous ne créons pas de toutes pièces l'impression, puisque nous nous sentons *passifs* au moment où elle surgit. Donc elle est provoquée par un *non-moi* (principe de contradiction). Ce *non-moi* n'est pas purement *idéal,* mais *réel,* car le *moi* auquel il s'oppose est *réel,* et l'impression artistique est *vécue.*

qui la provoque. La beauté naît d'une correspondance de l'une à l'autre. Dès lors, la beauté d'art est complexe, bilatérale, puisqu'elle réside à la fois et dans l'objet d'art qu'elle marque de son empreinte, et dans le sujet qui le contemple. Les deux aspects qu'elle présente sont inséparables. Ils ne viennent pas se juxtaposer, mais ils se compénètrent. Quand nous parlerons du rôle de l'*objet*, il faudra donc toujours se reporter au *sujet* et inversement. Toutefois des raisons didactiques nous obligent à dissocier les deux aspects et à traiter les facteurs objectifs de l'œuvre d'art — et l'impression subjective qu'elle produit. Cette remarque finale sert de justification au plan que nous suivrons dans la suite.

CHAPITRE IV

L'ORDRE ARTISTIQUE

SOMMAIRE. — I. Notion de l'ordre. — II. Divers types d'ordre. — III. L'Ordre artistique. — IV. La multiplicité artistique et ses procédés. — V. La variété. — VI. L'unité. — VII. L'éclat de la beauté.

I. — Quelqu'un veut mettre de l'ordre dans sa bibliothèque. Ira-t-il entasser pêle-mêle livres et revues, journaux et fardes, brochures et manuscrits

comme un déménageur qui charge sa voiture? Ce serait, non de l'ordre, mais du chaos. Bien au contraire il opérera un classement, réunissant par exemple sur des rayons distincts les romans, les guides de voyage, les ouvrages de philosophie, les traités scientifiques, les études d'art, les livres d'histoire, que sais-je encore. Cet exemple très simple nous permettra de comprendre ce qu'est *l'ordre* et ce qu'il comporte.

D'abord on voit à l'évidence que l'ordre ne va pas sans une *pluralité* d'éléments. Le simple n'est pas ordonnable [1]). Il ne viendra à l'idée de personne de mettre de l'ordre dans sa bibliothèque, aussi longtemps qu'il n'aura *qu'un* seul livre. Celui qui n'aurait que *deux* livres et s'aviserait de les ranger par ordre ferait sourire. Deux livres ne forment pas une bibliothèque, pas plus que deux jours de soleil ne forment un été. Combien faut-il de livres? Je n'en sais rien, et il n'importe. Ce qui importe c'est qu'il y en ait une *pluralité* et cette pluralité d'éléments forme les *matériaux* sur lesquels l'ordre rayonnera, le substratum qu'il assujettira à son règne. Comment s'affirmera ce règne, ce rayonnement? Par une réduction à *l'unité* suivant un principe choisi et qu'on appelle principe de classement.

L'unité est le second élément de l'ordre [2]). Quand

1) « Ordo in ratione sua includit tria, scilicet : ... distinctionem, quia non est ordo aliquorum nisi distinctorum ». S. Thomas d'Aquin, *Commentum in Lib.* I Sentent., dist. XX, q. 1, art. 3.

2) « Includit etiam tertio rationem ordinis, ex qua etiam ordo in

je range ma bibliothèque, comme dans notre exemple, en disposant sur divers rayons les livres, brochures, revues, journaux qui ont rapport à divers sujets, je les range d'après leur ***contenu*** *:* le principe adopté est un principe idéologique. Je puis choisir d'autres principes d'unité, par exemple la *langue* dans laquelle les divers ouvrages sont écrits. Et aussitôt l'ordre de ma bibliothèque change d'aspect : ouvrages de droit, de science, de philosophie s'entremêlent pour se juxtaposer selon qu'ils sont écrits en latin, en français ou en anglais. Je puis m'arrêter à d'autres principes ***unificateurs*** *;* par exemple le format de mes livres ; ou encore la couleur de leur reliure. Il y a des personnes qui recourent à ce système superficiel, et pour qui une bibliothèque doit satisfaire le plaisir des yeux. Les conservateurs de nos grands dépôts s'en tiennent au classement numérique, basé sur la cote que l'ouvrage reçoit à l'entrée, et le ***principe d'unité*** qu'ils adoptent répond admirablement aux besoins des bibliothèques publiques.

Vous voyez aussitôt surgir deux conséquences dont nous aurons à faire de nombreuses applications dans l'étude de l'œuvre d'art. D'une part, le nombre des matériaux ordonnés n'influe pas sur la nature de l'ordre ; le principe idéologique, par exemple, ou le principe d'un numérotage inscrit sur le dos du livre s'applique de la même façon

speciem contrahitur. Unde unus est ordo secundum locum, alius secundum dignitatem, alius secundum originem et sic de aliis ». *Ibid.*

à une modeste bibliothèque d'amateur et aux immenses collections publiques où les livres sont rassemblés par centaines de mille. D'autre part, l'élément *spécificateur* de l'ordre est le principe d'unité. L'ordre se transforme avec lui. Changez le principe d'unité et la disposition des matériaux se modifie aussitôt. Bien plus, l'ordre de l'un peut devenir le désordre de l'autre. Un avocat, un professeur, trouvera sa table de bureau en ordre quand les documents, livres, fiches, fardes sont disposés en chantiers idéologiques, en fonction des travaux qu'il a sur le métier ; pour le valet de chambre, au contraire, cette disposition des matériaux est un non-sens et tous ceux qui ont un bureau d'études chargé savent qu'une consigne sévère peut seule interdire aux gens de service d'ordonner les documents d'après le format des livres, l'importance des fardes, la dimension des papiers. Si l'on fait remarquer au valet de chambre, qu'il a mis les papiers en *désordre*, il s'étonne. Pourquoi ? Parce qu'il n'a pas *compris ;* il n'a pas perçu le principe d'ordre dont s'est inspiré son maître ; son esprit a passé à côté, sans le saisir, du point de vue d'unité, — dans notre exemple le contenu idéologique des documents œuvrés. Il ressemble à tous égards au paysan du Dauphiné insensible à l'ordre merveilleux des montagnes au milieu desquelles il vit, ou au visiteur inculte qui, placé devant la *Victoire de Samothrace*, au tournant du grand escalier du Louvre, ne complète pas par l'imagination les membres tronqués de cette femme ailée et ne perçoit pas l'impression de grâce et de

vitesse, de fierté et de puissance que ce marbre devait donner à la proue du navire.

Tous ces exemples mettent en relief l'essence du principe d'unité : « c'est une vue de l'esprit, un contenu d'idées, ***dégagé***, et nous n'hésitons pas à ajouter : dégagé par voie ***d'abstraction***, dans un ensemble de matériaux, ou dans la pâte ordonnable ».Suivant l'énergique formule d'un philosophe du moyen âge, l'unité est l'élément ***rationnel*** de l'ordre ; ratio ordinis.

Que le terme d'abstraction n'effraie point. L'élément de réalité que nous saisissons par le procédé de l'abstraction n'est pas nécessairement, comme trop souvent on le pense, chose métaphysique et suprasensible, telle la vertu, la bonté. Bien au contraire, l'abstraction s'alimente d'abord dans le domaine du sensible. L'ordre de taille dans un régiment qui, de droite à gauche ou de gauche à droite, dispose les soldats en échelle ascendante ou descendante, repose sur un principe d'unité ***saisissable par les sens :*** la hauteur du corps. Il en est de même dans divers arts : l'arc roman ou ogival, dont la luxueuse répétition engendre l'enfilade des nefs dans les églises et les cathédrales de France, sont des formes linéaires vues par les yeux, mais perçues de façon abstraite comme principe d'unité.

Remarquons encore que lorsqu'un ordre quelconque est constitué par l'homme, celui-ci choisit librement son principe d'unité ; mais une fois qu'il l'a choisi, il y doit demeurer fidèle sous peine de diminuer la royauté et l'emprise de l'idée qui unifie. Les conservateurs de nos grandes biblio-

thèques le savent bien : un livre déplacé est presque toujours un livre perdu. C'est que l'unité est un besoin de l'intelligence ; celle-ci est amoureuse d'unité et s'y complaît. D'instinct, elle classe et groupe autour d'un centre, et cela est si vrai qu'à défaut d'unité réelle, nous établissons dans les choses une unité factice. Inversement, le désordre nous choque et nous fait souffrir. Quand il est apparent, comme cela arrive dans une œuvre d'art manquée, il endolorit l'âme.

Multiplicité de matériaux et principe d'unité : tels sont les deux éléments de l'ordre envisagés jusqu'ici. Il en est un troisième, la *variété*, c'est-à-dire que « les éléments ordonnés doivent porter en eux, *à des degrés divers*, le caractère commun que l'intelligence choisit comme principe d'ordre » [1]). Tous les livres d'une bibliothèque scientifiquement ordonnée ne traitent pas de la même science, et dans une même science, le droit par exemple, les ouvrages n'ont pas tous la même valeur et la même importance.

Varié ne veut pas dire *disparate*. La variété suppose des éléments communs, tandis que le disparate exclut cette communauté et rend impossible toute réduction à l'unité ou toute participation, à des degrés divers, au principe d'ordre. Sont disparates des hommes et des chiffres ; des juge-

1) « Rationem prioris et posterioris ; unde secundum omnes illos modos potest dici esse ordo aliquorum, secundum quos aliquis altero prius dicitur et secundum locum et secundum tempus et secundum omnia huiusmodi ». *Ibid.*

ments scientifiques et des girafes. Comment voulez-vous qu'on fasse entrer dans un même ordre de telles entités puisqu'elles ne portent pas en elles ce quelque chose de similaire que l'esprit doit, par une vue abstractive, dégager dans les matériaux ordonnables ? Par contre, on ordonne des hommes avec des hommes, des idées avec des idées. Si par exemple on dispose les soldats du régiment suivant leur taille, on s'aperçoit que leur taille est ***variée*** ; le rapport existant entre la hauteur de chacun d'eux et le mètre pris pour étalon de mesure n'est pas le même. Ainsi en est-il de l'ordre d'une montre, d'une locomotive, où tous les matériaux (ce sont ici les rouages) n'ont pas la même importance, mais contribuent, en remplissant des fonctions distinctes, à la production d'un même mouvement (le déplacement des aiguilles sur un cadran, la circulation sur rail d'un véhicule tracteur) et ce mouvement est le principe d'unité de la montre, de la locomotive. Ainsi en est-il de l'ordre chronologique, de l'ordre social, de l'ordre de bataille : on pourrait indéfiniment allonger cette liste d'exemples. Nous pouvons donc définir l'ordre : « ***la réduction à l'unité d'éléments multiples et variés suivant un même principe ou une raison commune*** ».

II. — Cette notion élémentaire de l'ordre permet de classer divers types que l'ordre comporte. Le champ de l'ordre est vaste comme celui de l'être. Tout le réel, tout le conçu est susceptible d'être ordonné. En s'inspirant des matériaux ou du substratum ordonnable, on peut établir de multiples divisions de l'ordre. Voici les deux principales :

1° Quand on dispose des connaissances — idées et jugements, — l'ordre est logique ou scientifique ; quand on range des êtres réels ou existant hors de nous, l'ordre est réel. C'est avec des jugements et des raisonnements qu'on construit les sciences (ordre logique), comme avec des briques et des poutrelles on bâtit les maisons (ordre réel).

2° L'ordre réel est statique ou dynamique, de coordination ou de subordination. L'ordre d'une mécanique (locomotive, automobile, montre) est fondé sur une fonction (déplacement rapide ; indication de l'heure) ; l'ordre social repose sur les multiples relations d'activité qui existent entre les citoyens ; l'ordre d'une banque et d'une gare de chemin de fer, sur des destinations déterminées (sécurité et rapidité des opérations financières, circulation des trains et des voyageurs). Autant d'exemples de l'ordre dynamique, où le principe dominateur est la destination voulue, l'activité à accomplir, la fin à poursuivre.

Par contre, l'ordre statique n'éveille aucune idée de fin ; une chose y est réalisée, déployée, par la simple mise en présence de ses éléments. L'ordre des groupes dans un cortège, la disposition d'un massif d'arbres, la hiérarchie d'un ordre honorifique, comme la croix de guerre ou la légion d'honneur, sont des ordres statiques.

Les deux ordres statique et dynamique peuvent apparaître chez un même être. Dans un cheval de course et dans un cheval de trait, au repos l'un et l'autre, on peut envisager la coordination des muscles, la configuration des membres grâce aux-

quelles le cheval est bien tel qu'il est, appartient à telle classe (ordre statique). Mais qu'ils fassent le moindre mouvement, aussitôt éclatent la destination, la convergence des muscles et des membres vers une fin : course rapide pour l'un, ébranlement de lourdes charges pour l'autre (ordre dynamique).

La nature, dans ses productions, modèle la constitution sur la destination : l'éleveur en pliant la nature à ses desseins n'a pu se soustraire à la grande loi de la finalité.

On verra que l'ordre artistique est un ordre de choses et non un ordre d'idées ; et cet ordre réel est à la fois statique et dynamique. Pour le comprendre, il faut passer de la notion générale d'ordre à la notion d'ordre artistique, et se rendre compte de ce que la seconde ajoute à la première.

III. — Suffit-il que la main de l'homme réalise de l'ordre dans des matériaux sensibles, des couleurs, des sons, des formes, pour que cet ordre puisse prétendre à la beauté artistique ? Non assurément. Une bibliothèque, un étalage de magasin, une épicerie bien tenue, un livre de comptabilité, une boîte à outils de mécanicien peuvent être fort bien ordonnés sans revêtir le moindre cachet artistique. Quand donc, moyennant quelles conditions, une œuvre ordonnée se recouvre-t-elle du manteau royal de la beauté ? Nous répondrons : « lorsqu'elle
» sera susceptible de provoquer une impression
» puissante sur le sujet qui prend contact avec elle ;
» lorsqu'elle parlera haut et clair à ses sens, à son
» imagination, à son intelligence ; lorsque tous ses
» éléments appelleront et stimuleront ce plaisir de

» contempler qui constitue le fin régal artistique ». Plus brièvement l'ordre artistique est un ***ordre puissamment exprimé*, *rendu éclatant***. L'œuvre d'art est un tout ordonné : cela veut dire qu'elle contient une multiplicité d'éléments, qu'elle est faite de variété, qu'elle a de ***l'unité***. Mais l'ordre est puissamment exprimé : cela veut dire que l'artiste se préoccupe sans cesse ***d'adapter*** l'ordre réalisé au travail de vive contemplation qu'il doit susciter. Plus cette adaptation est parfaite, plus l'œuvre est belle. Tous les efforts artistiques visent à faciliter le travail de contemplation. L'ordre artistique n'est donc pas chose ***absolue***, puisqu'il doit se modeler sur les capacités d'un sujet.

Ce sont là des formules, dira-t-on. Oui, mais des formules vivifiantes, car les exigences artistiques, les procédés d'art s'expliquent par cette loi de corrélation. Examinons quelques-uns de ces procédés, en les groupant autour des ***trois*** éléments constitutifs de l'ordre artistique.

IV. — Parlons d'abord de la ***multiplicité*** des éléments qui entrent dans une œuvre d'art — de ce que Aristote appelle la ***grandeur voulue*** ou la juste mesure, ὁρίσμενον [1]), integritas, magnitudo. — Il est aisé de voir que cette multiplicité est fonction de ***l'impression*** qu'elle est appelée à produire sur le spectateur ou l'auditeur, et que dès lors elle peut être trop pauvre ou trop riche.

Trop pauvre en éléments, l'œuvre sera mesquine, banale, incapable d'intéresser : un point noir sur

1) *Poétique*, VII, 4.

un tableau blanc ne comporte pas d'exécution artistique ; une réflexion à la Palisse n'a pas de valeur littéraire. Observons toutefois que ce qui paraît insignifiant en soi peut, entre les mains d'un artiste, devenir susceptible de beauté. Un cortège sortant de l'église, un rayon de soleil dans une chaumière, une veillée sous la lampe et les mille sujets des tableaux de genre fournissent la matière de relations complexes au peintre, au dessinateur, à l'aquarelliste qui sait les mettre en relief [1]).

Si au contraire l'œuvre d'art accumule tant de choses que le sujet n'arrive pas à les embrasser d'un regard d'ensemble, le plaisir de la contemplation artistique est empoisonné dans sa source, et l'œuvre pèche par excès contre la loi de corrélation que nous avons énoncée.La complexité devient alors une nuisance. C'est l'impression que laissent, au musée de Versailles, les immenses tableaux de bataille qui tapissent les murs des longues galeries. Ce sont pour la plupart de vrais panoramas stratégiques, où des épisodes incohérents sont juxtaposés, sans que l'œil et l'esprit arrivent à les coordonner. Peut-être règne-t-il un ordre stratégique dans ces panoramas (ordre ontologique),

1) Il en est de même de la beauté naturelle : Le geste d'un baigneur qui se jette à l'eau est bien ordonné s'il y a équation entre l'effort dépensé et le but à atteindre (ordre ontologique), mais cet ordre n'a rien d'esthétique. Si toutefois nous apprenons qu'une pensée de courage héroïque l'inspire, s'il s'agit d'un sauvetage périlleux, l'acte de se jeter à l'eau, banal en lui-même, peut emprunter aux circonstances une beauté tragique.

mais la valeur artistique de l'œuvre est compromise par la difficulté ou l'impossibilité qu'on éprouve à la percevoir dans son entièreté (ordre artistique). C'est encore l'impression que produisent certaines compositions musicales modernes qui abusent des ressources de l'orchestre.

Mais voici toute une série de procédés artistiques dont l'analyse montrera que la multiplicité des éléments constitutifs d'une œuvre d'art ne doit pas être envisagée de façon absolue, comme pour la beauté naturelle, mais de façon relative, eu égard à la capacité du sujet appelé à les contempler. Un missionnaire raconte qu'un nègre, à qui il présentait un jour la photographie d'un cavalier pris de profil, retourna l'image dans tous les sens pour découvrir la seconde jambe, placée de l'autre côté du cheval. Petit fait qui montre la différence entre un tout naturellement ordonné et un tout artistiquement ordonné. Dans la nature, un être n'est ordonné et ne sera beau que s'il possède ***réellement*** les parties intégrantes que sa perfection exige, et dès lors un homme mutilé dans un de ses organes, comme le manchot, ou dans une de ses fonctions, comme le boiteux est dépourvu de beauté naturelle dans la mesure où il est tronqué. « Un petit homme, si bien proportionné qu'il puisse être dans sa petitesse, ne sera jamais beau parce qu'il lui manque la grandeur voulue ; il sera tout au plus gentil, gracieux » [1]). Dans l'ordre artistique il en va autre-

1) « Dicit (Philosophus) quod pulcritudo non est nisi in *magno* corpore. Unde parvi homines possunt dici commensurati et for-

ment : il suffit que l'ordre ***apparaisse***, fasse ***l'impression*** d'être complet. La présence effective de tous les éléments n'est pas requise. Elle l'est si peu, que l'artiste se livrera à des mutilations voulues de l'ordre étalé dans son œuvre, car il sait bien que pour intéresser le spectateur ou l'auditeur il faut l'associer à l'activité créatrice ; il faut l'obliger à parfaire par ses sens, par son imagination, par son intelligence, des lacunes intentionnellement établies dans l'œuvre et à cet effet amorcer certains éléments, en suggérer d'autres.

Les procédés de mutilation, de prévision, de suggestion artistique sont pratiqués par tous les arts. Dans les romans, les tragédies, les comédies, les drames, dans une simple description littéraire son emploi s'impose. Un roman qui étalerait par le menu, et sans faire grâce d'aucun détail, les moindres actions et paroles des personnages, serait insupportable. D'un chapitre à l'autre, l'écrivain use de sous-entendus, passe sous silence des faits intermédiaires, mais l'œuvre contient les éléments voulus pour que l'imagination du lecteur puisse reconstituer la trame tout entière. Racine nous fait comprendre l'importance d'un événement de l'action en montrant son effet sur un personnage du drame. C'est ce qu'on a appelé une sorte de ***duplication de l'effet***. La duplication d'effet peut même exister à la seconde puissance. Le mot est de M. Lechalas, et il fait voir que le procédé est

mosi, sed non pulcri ». THOMAS AQUINAS, *op. cit.*, dist. XXXI, q. 2, art. 1.

appliqué avec trop de raffinements d'ailleurs, dans un drame de Maeterlinck [1]). Quand Ernest Hello exige du style qu'il soit à la fois expansif et contenu, qu'il ait de la pudeur et de la discrétion, il vise cet art du raccourci qui ne s'enseigne pas, et auquel on reconnaît les maîtres. Le grand poète, le grand romancier, le grand littérateur est celui qui sait se taire juste à temps, et qui sait transformer ses lecteurs en poètes, romanciers, littérateurs. Il n'en est pas autrement du grand orateur dont les sous-entendus exercent non moins d'ascendant que le discours même. M. Souriau montre au sujet de la peinture comment la contagion imaginative peut ajouter à la représentation du relief. « Voici le dessin au trait d'un bras de femme : comment indiquer que ce bras n'est pas une découpure plate mais qu'il est rond, qu'il a un relief ? Si seulement il y avait un bracelet au poignet ! Je dessine ce bracelet : immédiatement, comme tout le bras s'arrondit ! C'est que la forme de bracelet, indiquée clairement par la perspective, me donne en quelque sorte la coupe du bras au poignet : et la suggestion, qui s'est opérée en un point de la figure, se propage à la figure entière » [2]).

De même en musique. La mélodie une fois *posée* — comme le mot thème qui vient de τίθημι, placer,

1) Lechalas, *Etudes esthétiques*, p. 135.

2) M. Souriau, *La suggestion dans l'art*, p. 95. Cf. Lechalas, *Etudes esthétiques*. Paris, 1902. Chap. IV. — La suggestion dont on vient de parler est individuelle ; elle éclaire l'œuvre d'art de l'intérieur puisqu'elle contribue à en faire jouir. Est-il besoin de dire qu'elle n'a rien de commun avec les suggestions collectives ou

rend fidèlement cette nuance ! — souvent le musicien se contente de l'évoquer dans la suite de la composition par un fragment, par un accord suspendu, par quelques notes qui servent d'amorce ; le reste se parachève dans l'oreille de l'auditeur attentif devenu l'associé de l'artiste. Tel est encore le rôle du rythme et de la mesure : « Le rythme et la mesure, remarque M. Bergson, en nous permettant de prévoir encore mieux les mouvements de l'artiste, nous font croire cette fois que nous en sommes les maîtres... la régularité du rythme établit entre lui et nous une espèce de communication, et les retours périodiques de la mesure sont comme autant de fils invisibles au moyen desquels nous faisons jouer cette marionnette imaginative » [1]. Bref, la multiplicité des éléments introduits par l'artiste dans une œuvre d'art est *fonction* d'un effet à produire, d'un intérêt à susciter chez l'être humain appelé à le contempler.

V. — Pour les mêmes raisons, la *variété* artistique doit être saisissante, clairement exprimée. La monotonie endort l'attention de l'esprit et des sens. Or, sans attention pas de perception d'art, et sans perception pas de plaisir esthétique. Entre les mains de l'artiste, le procédé technique confère aux diverses parties de l'œuvre un relief distinct, fixe

de commande, phénomène d'ordre social mais non esthétique, tels la réclame, la mode, la foi d'un guide, l'astérisque d'un Baedeker. Ces admirations conventionnelles n'entrent pas dans la gamme des émotions artistiques.

1) *Données immédiates de la conscience*, p. 9.

leur convergence avec l'idée centrale ou le principe d'unité. Dans la *Descente de Croix* de Rubens, les personnages contribuent de façon diverse à déposer le Christ ; dans les *Lutteurs florentins*, chaque membre de ces corps d'athlètes participe, à sa façon, à la lutte. Les acteurs secondaires du drame donnent du relief au héros principal, les faits accessoires à la trame fondamentale. C'est par souci de variété que le peintre remplit ses arrière-plans, multiplie ses couleurs, dispose ses ombres et ses lumières, fait place à des menus détails. Laissez-moi emprunter cet autre exemple à la musique, l'art si profondément humain, et au procédé que J. S. Bach impose à la *Fugue* classique. Celle-ci se constitue de deux mélodies fondamentales, que l'artiste développe dans mille sens, le thème et le contre-thème. Mais entre les deux se place un intermède, un repos, que la terminologie technique appelle le *divertissement*. Divertissement, oui c'est bien cela, car son rôle est de faire *diversion*, de détourner momentanément l'attention, de la rafraîchir, pour la ramener ensuite plus vigoureuse sur la mélodie primitive. Les trilles, les arpèges, les longs accords plaqués, les dissonances, les dessins fantaisistes et bien d'autres particularités du concerto ou de la sonate n'ont pas d'autre fonction esthétique que de ménager un répit, de reposer l'auditeur et de le préparer à de nouvelles idées musicales.

De tous les procédés qui sont générateurs de la variété artistique, il n'en est pas de plus puissant que le *contraste*, ou la diversion menée jusqu'à

l'opposition des éléments : contraste des caractères, des situations, des sentiments en littérature ; contraste des attitudes sculpturales ; contraste des accords, des piano et des forte, des timbres instrumentaux ; contraste des ombres et des lumières, partout le but poursuivi est le même : ***rendre plus éclatante une idée que l'artiste veut souligner.*** C'est au contraste que Rembrandt demande ses plus puissants effets. Tantôt, comme dans la *Ronde de nuit*, le maître inonde d'un faisceau de lumière les parties expressives des visages qui, seuls, se détachent sur le fond noir du tableau : du plus loin qu'on l'aperçoit, à l'extrémité d'une des longues galeries du musée d'Amsterdam, l'œil s'attache à ce groupe expressif de noctambules. Tantôt, par un procédé inverse qu'il affectionne dans ses portraits, le rayon lumineux n'éclaire qu'un côté du visage et, sous le chapeau de feutre à larges bords, Rembrandt dissimule le dessin des yeux ; mais c'est pour vous obliger à les chercher. A force de fixer, on rencontre le regard, et la suggestion fait le reste. Le regard n'est-il pas le miroir de l'âme ? Déjà Plotin recommandait au peintre de concentrer sur les yeux tout l'effort de sa technique.

Ce qu'il y a de vrai dans la théorie du « laid surmonté » s'explique par la même loi de valeur. Le laid peut servir de repoussoir et à ce titre il cesse d'être laid. Saint Augustin assigne pareil rôle au mal cosmique : le mal fait contraste et fait ressortir le bien ; grâce à lui l'économie de l'univers devient plus opulente, *luculentior*. Le mal, le laid, l'ombre ne sont pas beaux en eux-mêmes, mais dans la

mesure où ils excitent les facultés perceptrices, et mettent en relief les éléments fondamentaux de l'œuvre.

VI. — A l'unité, qualité maîtresse de tout ordre, donc aussi de l'ordre artistique, se rattachent d'autres phénomènes non moins intéressants.

Les éléments variés et multiples qui entrent dans la composition de la toile ou de la statue, de la cathédrale ou du concerto, du poème ou du roman, ne seraient que chaos si un principe d'unité ne venait les informer et les rendre cohérents. C'est à la condition de se tenir qu'ils acquièrent un sens et « qu'on se retrouve ». Dégager avec intensité l'idée, qui est le principe unifiant l'œuvre, frapper l'auditeur et le spectateur, tel est le secret des maîtres : plus l'idée est puissamment rendue, plus l'œuvre est belle. Le principe d'unité n'est autre chose que *l'idée* ou le *système d'idées* choisi par l'artiste, et qu'il a voulu ***exprimer***, ***rendre saisissant*** par tous les moyens dont dispose son ciseau ou sa palette, son appareil de sons et de mots. Sully Prud'homme remarque très justement que chaque art a ses ***idées***. Il n'y a donc pas des idées qu'en littérature, mais il y a des idées architecturales, par exemple les lignes ogivales ; des idées musicales, comme la mélodie ; des idées sculpturales, telles les attitudes d'un corps humain : des idées picturales enveloppées dans le dessin et la couleur. Tous les domaines de la réalité sensible sont ouverts à l'artiste dans ce choix du principe d'unité. Pour reprendre une division rapportée plus haut, ce principe sera d'ordre statique ou dyna-

mique. D'ordre statique ou de disposition, si l'œuvre met en relief ce qu'une chose est et veut être. D'ordre dynamique s'il traduit une fonction, une activité, voire même une utilité que l'artiste a rendue saillante.

Pour trouver des exemples, il suffit d'ouvrir le grand livre de l'histoire de l'art, à une page quelconque. Un groupe important de sculpteurs ioniens se sont appliqués à traduire le corps humain dans une sorte d'impassibilité. Le principe d'unité auquel ils se sont attachés est la régularité plastique ; elle y éclate par les moyens les plus divers. Vous connaissez tous ces bustes d'éphèbes et de déesses, ces Apollon, ces Vénus, dont les auteurs ont intentionnellement rectifié les lignes du nez, recherché la symétrie absolue des membres. Aucun sentiment ni doux, ni violent n'effleure ces bouches de marbre. Cet art, dit Winckelmann, est semblable à de l'eau pure, qui est d'autant meilleure qu'elle n'a ni odeur, ni saveur. Mais voici d'autres groupes de la statuaire antique. C'est par exemple le *Gaulois mourant* du Capitole où l'éloquence du marbre exprime magnifiquement l'effondrement d'un corps souple et vigoureux, ou bien ce sont les *Lutteurs florentins* où apparaît en pleine lumière le triomphe de la force physique. Deux corps d'athlètes, aux muscles gonflés, aux traits saillants. L'un d'eux, le vainqueur, lève le bras dans l'attitude de l'homme qui s'apprête à donner un coup de massue. Ici le principe d'unité n'est plus comme tout à l'heure, d'ordre statique, mais d'ordre dynamique. L'artiste a choisi comme idée dominatrice une activité cor-

porelle, la lutte ; ou encore, comme dans le *Laocoon*, la *Pieta* de Michel-Ange, l'émotion interne que le mouvement extérieur traduit. A mesure que l'esprit saisit les éléments de l'œuvre, à mesure aussi il les ramène à cette idée dont l'artiste a assuré l'empire ; progressivement le réseau se complique, les rapports se multiplient ; la richesse de l'ordre s'étale et l'âme se laisse imprégner.

L'unité, s'affirmant dans des proportions multiples et variées, fait aussi le fond de beauté des compositions du dessin, et l'artiste a un choix illimité dans des sujets d'ordre statique (des fleurs, des arabesques) ou dynamique (un épisode vivant). Quand le dessin est souligné par la couleur, l'ordre représenté acquiert un relief nouveau. La disposition symétrique des personnages autour d'un centre (par exemple, la *Leçon d'Anatomie* de Rembrandt, la *Descente de Croix* de Rubens), ou en forme de carré (*Sainte Famille* du Corrège), sont des moyens de réaliser l'unité dans le dessin ; la coloration des détails et de l'ensemble en est un autre. Dans la *Descente de Croix* de Rubens, le corps livide du Christ, isolé sur un blanc linceul, est le sujet central auquel tous les personnages donnent du relief, depuis le manœuvre penché au-dessus de la Croix jusqu'à la Vierge éplorée [1]).

Si des arts plastiques on passe à la littérature, le champ de l'ordre s'élargit encore, car l'écrivain n'a pas seulement le pouvoir de décrire les êtres

1) Voir aussi l'excellent commentaire que E. Fromentin donne du chef-d'œuvre des Frères Van Eyck, l'*Adoration de l'Agneau*, *op. cit.*, pp. 124 et suiv.

au repos (ordre de coordination), ou de représenter les attitudes et les actions extérieures, mais il a le privilège de nous introduire dans le domaine des activités morales et d'y créer des situations que l'art plastique est impuissant à composer. C'est ainsi que le caractère d'un héros est le principe d'unité des tragédies de Racine. « Tout le monde sait le mot sublime de la tragédie des Horaces : qu'il mourût. Je demande à quelqu'un qui ne connaît point la pièce de Corneille, et qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait : « qu'il mourût ». Il est évident que celui que j'interroge, ne sachant ce que c'est que ce « qu'il mourût », me répondra que cela ne lui paraît ni beau ni laid. Mais, si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans le combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir, et le « qu'il mourût » commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie ; que le combattant est le fils de celui qu'on interroge ; que c'est le seul qui lui reste ; que le jeune homme avait affaire à trois ennemis qui avaient déjà ôté la vie à deux de ses frères ; que le vieillard parle à sa fille ; que c'est un Romain ; alors la réponse « qu'il mourût », qui n'était ni belle ni laide, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime » [1]).

1) Diderot, *Œuvres philos.*, t. II, p. 141 (éd. Belen, 1818).

On trouve l'ordre statique et dynamique en musique et en architecture. La tonalité est comme un canevas sur lequel se brode la mélodie ; elle impose un système d'accords qui servent à l'auditeur à se reconnaître ; et le rythme binaire ou ternaire règle le développement de la mélodie comme la pulsation artérielle règle la circulation du sang. Ce sont là d'incomparables facteurs d'unité dont les classiques ont utilisé les ressources, et qui se prêtent à des combinaisons indéfiniment nouvelles.

L'œuvre architecturale — cathédrale, banque, gare, demeure de ville, maison de campagne — emprunte avant tout son unité à sa fonction, à sa finalité qui, nous le dirons dans une prochaine conférence, est toute la raison d'être de l'édifice ; mais cette destination est soulignée par un système de formes linéaires qui la rendent aussitôt reconnaissable. Les basiliques et les cathédrales ne sont pas un assemblage quelconque de murs et de voûtes, de colonnes et de piliers : des principes guident l'œil et font saisir l'unité de l'édifice. Dans l'église byzantine c'est la coupole ; de tous côtés les lignes circulaires amènent l'œil vers sa rayonnante majesté ; et des solutions élégantes (tels les pendentifs et le tambour) assurent la transition du carré ou de l'octogone aux formes arrondies. Dans la cathédrale gothique, le principe fondamental d'unité est la croisée d'ogives qui régit les voûtes grandes et petites, permet l'élancement des murs, appelle tout le système des contreforts et des arcs-boutants. Le style ogival est une coordination logique ; l'édifice roman en est une autre, et ainsi

en est-il du temple grec, de la mosquée. Dans tous les styles classiques, une unité de coordination linéaire domine l'œuvre architecturale et repose à son tour sur la destination de l'édifice.

Ainsi l'unité est la force de cohésion qui coordonne tout dans l'œuvre, piécette de vers ou tragédie de Corneille, tableau de genre de Van Ostade ou triptyque de Van Eyck ; Sainte-Chapelle ou cathédrale d'Amiens.

Par contre, qu'un élément ou un groupe d'éléments viennent à se soustraire à l'idée unitaire, c'est la nuisance esthétique ou la laideur. Voilà pourquoi, dans le drame ou le roman, un caractère incohérent est laid. Voilà pourquoi le monument gothique taillé en plein dans la ***Mesquita*** de Cordoue est un non-sens artistique. Si, dans le groupe des ***Lutteurs florentins***, dont nous avons parlé tout à l'heure, le bras gauche du vainqueur fût demeuré ballant le long du corps, au lieu de se raidir dans l'effort musculaire, l'œuvre du sculpteur grec eût été dénuée de logique et de beauté. L'artiste choisit en pleine indépendance ***l'unité*** qu'il entend imprimer à son œuvre et les moyens de la réaliser ; mais une fois le choix fait, il y doit demeurer fidèle. On s'explique ainsi pourquoi les mêmes données peuvent inspirer à divers artistes les œuvres les plus diverses [1]) et pourquoi un des somptueux personnages de la *Cène* de Véronèse serait déplacé dans le tableau similaire de Léonard de Vinci. Une troupe d'enfants se livre à des ébats

1) V. plus loin, chap. VI.

sur la place du marché de Blidah, en Orient. Le peintre qui s'inspire de cette scène, observe M. Fromentin, peut se placer à des points de vue différents : « Sont-ce des enfants qui jouent au soleil ? Est-ce une place au soleil dans laquelle jouent les enfants ? La question n'est pas inutile » [1]).

Ces réflexions nous amènent à considérer une série de procédés auxquels l'œuvre d'art recourt pour accentuer son *unité* et mieux s'imposer. C'est d'abord le *sujet*. Le fait pittoresque ou historique fixe puissamment l'attention sur le contenu de l'œuvre. La donnée littéraire ou plastique, le thème musical conducteur, la couleur locale, dont les peintres et les écrivains teintent leurs œuvres, sont redevables de leur valeur artistique au pouvoir qu'ils possèdent d'augmenter la liaison, la cohérence des éléments.

L'œuvre d'art exprime son unité, non seulement en se coordonnant de l'intérieur, mais en défendant son individualité contre ce qui l'entoure. Elle gagne à l'isolement ; car, isolée, elle retient à son profit exclusif l'attention du spectateur. Le cadre dans lequel une toile est placée, avec ses dorures mates ou brillantes, ses moulures plates ou arrondies, n'est pas une décoration quelconque, un passe-partout destiné à recevoir des toiles interchangeables. L'encadrement du tableau est avant tout le prolongement de l'œuvre et le gardien de son individualité. C'est lui qui, sur le panneau du

1) *Une année dans le Sahel.* Blidah, septembre *(Revue des deux Mondes,* 1858).

salon, isole la toile des autres objets dont le voisinage pourrait nuire. Aussi, quand il s'agit d'expositions artistiques, on se dispute la place à la cimaise. De même, rien n'est plus difficile que le classement, d'un point de vue artistique, des nombreuses œuvres d'art réunies dans un même musée. La place d'honneur est toujours une place hors rang : comme celle qui revient à la *Vénus de Milo* au centre du salonnet du Louvre où elle détache si bien les blanches lignes de son corps de déesse sur le nacarat sombre du velours.

VIII. — Concluons : l'ordre artistique est redevable de sa beauté à *l'éclat* dont il se pare, et grâce auquel il provoque la jouissance contemplative du sujet qu'il imprègne. Il est mesuré sur les capacités de l'homme. Dans leurs commentaires du Traité des *Noms Divins* du Pseudo-Denys l'Aréopagite dont les enthousiasmes esthétiques ont une saveur alexandrine, les philosophes du moyen âge s'étendent sur une qualité du *beau* qui s'applique très bien, ce me semble, aux exigences de l'ordre artistique et qu'ils appellent le resplendissement, *claritas pulcri*. L'œuvre d'art fait resplendir une idée dans des matériaux sensibles : pulcrum congregat omnia... secundum quod forma resplendet super partes materiae, sic est pulcrum habens rationem congregandi » [1]). Le texte est d'un opuscule d'Albert-le-Grand écrit au XIIIe siècle. Manifestement saint François de Sales s'inspire de cette doctrine quand il écrit au début du *Traité de*

1) *De pulcro*. Edit. Uccelli, 1869, p. 29.

l'Amour de Dieu: « Le beau étant appelé beau, parce que sa connaissance délecte, il faut que, outre l'union et la distinction, l'intégrité, l'ordre et la connivence de ses parties, il ait beaucoup de splendeur et d'éclat, afin qu'il soit connaissable et visible ; les voix pour être belles doivent être claires et nettes, les discours intelligibles, les couleurs éclatantes et resplendissantes » [1]).

Oui, l'œuvre d'art doit resplendir : par la multiplicité de ses éléments, par la variété des rapports qui les unissent, par le principe d'unité qui les cimente. A cette condition seule, l'œuvre parle aux âmes et les remplit de son rayonnemrnt.

Il n'en est pas autrement de la beauté de la nature.

CHAPITRE V

LE BEAU DANS LA NATURE

SOMMAIRE : I. La beauté de la nature moins accessible que la beauté de l'art. — II. La beauté de la nature dans l'histoire de la philosophie. — III. Ruskin. — IV. Mise au point : la beauté naturelle de la nature. — V. Effets de bienfaisance étrangers à la beauté. — VI. La nature n'est belle qu'à condition qu'on comprenne l'ordre qu'elle étale. — VII. La mer. — VIII. La forêt. — IX. La montagne.

1) *Traité de l'amour de Dieu,* L. I, chap. 1.

I. — L'artiste, on l'a vu, s'ingénie à rendre « resplendissant » l'ordre qu'il a choisi. Tout, dans l'œuvre d'art, est intentionnellement adapté aux capacités de l'être humain pour lequel elle est faite. Rien d'étonnant dès lors si l'œuvre d'art impressionne et ravit. Elle est faite pour exprimer la beauté ; elle n'aurait plus de sens si on supprimait cette destination.

Telle n'est pas la raison d'être de la nature. Les myriades d'électrons, d'ions, d'atomes, de cellules qui constituent les corps sont les agents d'un drame dont les scènes mouvantes s'enchaînent suivant d'inéluctables lois, et qui, pour reprendre les expressions de Cournot, « tendent fatalement et inexorablement vers une fin qui nous surpasse ». Personne n'oserait se flatter de pénétrer par le détail ces fins de la nature ; mais il est manifeste que sa finalité principale n'est pas de paraître belle aux yeux des humains. Non pas que la nature soit privée de beauté. Elle est belle par surcroît, d'une beauté qui déborde de toutes parts nos capacités. Mais cette beauté n'éclate ni toujours ni partout. Elle a besoin d'être comprise, d'être interprétée, et, comme cette interprétation exige certaines conditions de culture, elle n'est pas à la portée de tous. Pour ces raisons, la beauté de la nature est moins accessible au grand nombre que la beauté de l'art. Les premiers hymnes du Rig-Veda, qui se rangent parmi les documents littéraires les plus anciens de l'humanité, chantent sous toutes ses formes la puissance de la nature ; l'imagination et l'esprit des poètes indiens sont frappés de l'exubérance de

la végétation tropicale ; ils déifient la nature mais ils ne recherchent pas sa beauté. « Dans les chants rudimentaires des sauvages et dans toutes les littératures primitives, dans Homère ou dans les chansons de geste par exemple, une plaine n'est presque jamais admirée que pour sa fertilité et la richesse de ses cultures ; un homme que pour sa haute stature, sa vigueur ou son habileté ». « C'est un fait général, continue M. Lalo, que la nature n'offre à l'homme d'intérêt esthétique par elle-même, en dehors de tout enjolivement artificiel, de tout arrangement factice, que dans les époques très civilisées »[1]). Or, les époques civilisées sont celles où éclosent les philosophies. Certains poètes ont pu maudire la nature, comme Alfred de Vigny qui lui reproche de rester indifférente à nos joies et à nos douleurs. Certaines modes littéraires ont pu fausser le sentiment de la nature, par exemple, aux temps où les marquises se faisaient bergères et menaient paître les moutons blancs avec des houlettes enrubannées. Mais on peut dire, de façon générale, que les philosophes ont été justes vis-à-vis de la nature et se sont inclinés devant sa beauté, quitte pour chacun à l'expliquer conformément aux exigences de son système.

II. — Il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter l'histoire de la philosophie.

Bien que le Cosmos soit la lie du réel, une ombre de l'Idée, Platon le magnifie et vante sa beauté. Le *Timée* nous apprend que, pour assurer la symétrie

1) *Revue philosophique*, 1909, p. 499.

de l'univers, le Dieu architecte a clivé l'âme du monde par le milieu et a ramené les deux parties en forme de cercle. Et combien naïve et poétique à la fois cette autre explication à laquelle Platon recourt pour marquer les entrailles du monde à l'empreinte de la beauté : les quatre corps simples, — la terre, le feu, l'air, l'eau — sont ramenés à des surfaces planes, et les triangles qui en constituent les formes génératrices sont ceux qui réalisent les proportions les plus belles à ses yeux, à savoir les triangles rectangle, isocèle et scalène.

Devant la beauté du monde sensible aucun philosophe de l'antiquité n'a trouvé des accents plus émus que Plotin, le grand représentant du néo-platonisme ; et comme des Gnostiques fréquentaient son école, il se complaît à défendre contre eux la perfection de l'Univers. Le soleil, les astres, les hommes, les animaux, bien qu'émanations déchéantes de l'Etre suprême, n'en sont pas moins des jaillissements et des reflets de sa beauté. La laideur des détails disparaît, dit-il, devant la beauté de l'ensemble, « telle une danse une et parfaite exécutée au milieu de chants et de musiques variées ; tel un tableau dans lequel le peintre ne met pas partout des couleurs également belles, mais donne à chaque partie la couleur qui lui convient pour réaliser la beauté de l'ensemble » [1]). La beauté qui se mesure sur l'être et sur la vie, continue-t-il, s'identifie avec la lumière. « Voilà

1) *Ennéades*, I. XXVIII, éd. Kirchoff, 3, 544 A. Lire J. Cochez, *L'Esthétique de Plotin. Revue néo-scol. de philos.*, 1914.

pourquoi le plus beau corps est le feu, supérieur en beauté à tous les corps... Il possède la couleur par son essence même et c'est lui qui la communique aux autres... Le corps où il ne domine pas n'offre qu'une teinte décolorée et n'est plus beau parce qu'il ne participe pas à toute la forme de la couleur » [1]). L'esthétique de la vie et de la lumière, formulée par Plotin dans ses principes métaphysiques, suscita les enthousiasmes du monde alexandrin, et elle apprit aux néo-platoniciens et aux Pères de l'Eglise, unis dans une même croisade contre les gnostiques, à tourner les regards vers les grands spectacles de la nature. Ecoutez comment Denys Longin, disciple de Porphyre, les exalte et les magnifie : « Notre admiration ne se porte pas naturellement sur de petits ruisseaux, bien que l'eau en soit transparente et utile même à notre usage, mais sur le Nil, le Danube, le Rhin, et bien plus sur l'Océan. Nous ne nous étonnons pas qu'une petite flamme que nous avons nous-mêmes allumée conserve son pur éclat, mais nous sommes saisis de stupéfaction devant les immenses flambeaux célestes même quand brusquement ils viennent à s'éteindre ou à s'obscurcir. Et rien ne nous paraît plus admirable dans la nature que les cratères de l'Etna qui crache, du fond de ses abîmes, des pierres, des rochers et des fleuves de flammes » [2]). Saint Augustin et saint Jean Chrysos-

1) *Ennéades*, traduction Bouillet, t. I, p. 103.

2) Longin, *Du sublime*. Section XXXII. Différence entre Platon et Lysias.

tome parlent le même vigoureux langage. Regardez, s'écrie ce dernier, les cieux étoilés, les grandes plaines où broutent librement les daims et les cerfs au bord des fontaines, et dites-moi s'il ne convient pas de s'extasier de la beauté de la nature, et de l'œuvre merveilleuse du créateur.

L'optimisme esthétique des Pères de l'Eglise se perpétue chez les philosophes du moyen âge, mais plus raisonné, plus froid, et suspendu, peut-on dire, à une métaphysique du divin. Pour le rencontrer sous une livrée poétique et vivante, il faut lire les poèmes de Dante et les *Fioretti* de saint François. Puis vint la Renaissance qui s'éprit follement des beautés du Monde ; elle subit l'attrait de ses mystères ; elle professa pour la nature un culte idolâtre puisque, pour la mieux exalter, on la déifia. Le naturalisme panthéiste de Patrizzi et de Giordano Bruno renchérit sur l'enthousiasme des Alexandrins, mais il ne les égale pas en profondeur de pensée.

Enfin s'ouvre la longue série des philosophies modernes qui remplit les trois derniers siècles, et dont on peut dire, qu'à part quelques théories du pessimisme, aucune n'a méconnu les beautés de la nature. C'est Malebranche qui, composant ses entretiens sur la métaphysique, se complaît dans l'admiration des prodiges dont l'univers est rempli. C'est Leibniz pour qui tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes, et qui situe la beauté dans un clair-obscur de la vie psychique, une perception confuse de l'ordre. C'est Kant qui est non moins optimiste à sa manière, et chose étrange,

cherche la beauté de la nature dans les réactions et les attitudes du moi. C'est Rousseau, dont Jules Lemaître a pu dire que, dans ses yeux solitaires, se reflètent les champs, les bois, les montagnes, les lacs, mais à qui l'on a indûment attribué le mérite d'avoir éveillé chez les modernes le sentiment de la nature. Ne continuons pas cette énumération : ce serait entreprendre une tâche qui nous entraînerait hors des cadres de cette leçon.

III. — Je ne puis cependant clore cette rapide incursion dans l'histoire sans m'arrêter à l'homme qui, parmi nos contemporains, a exprimé la beauté de la nature sous la forme la plus vivante : John Ruskin. Il est, en effet, le grand prêtre d'une religion de la beauté, et combien de ses pages rappellent les élans de Plotin, de Denys Longin, de saint Jean Chrysostome ! La nature qu'il admire est la nature inviolée, éloignée des villes. Il n'a point assez de sarcasmes contre les sophistes qui appellent nature « les usines, les trottoirs, les fiacres, les bicyclettes, les guinguettes et talus des chemins de fer » [1]). Il aime les vallées profondes où les eaux, les herbes, les lueurs, les ombres, les sèves font tout à leur fantaisie. Rien ne traduit mieux la pensée intime de Ruskin sur la beauté de la nature vierge que le culte qu'il professa pour le nuage, une des seules choses, croyait-il, que l'homme ne puisse toucher et souiller. Il n'eût pas manqué de maudire les avions qui le traversent

1) ROBERT DE LA SIZERANE, *J. Ruskin et la Religion de la Beauté*, p. 224.

de leur sillage. Tout est beau qui est réel et tout porte ce que Ruskin appelle « la signature de Dieu sur ses œuvres ». Quelque grand que fût son amour de l'art, Ruskin devait, pour rester logique avec lui-même, placer l'art en dessous de la nature. Aussi « tout art sain, dit-il, est pris dans une chose réelle qui est *meilleure que l'art* ». Aussi, « aucune déesse grecque n'a jamais été moitié si belle qu'une jeune Anglaise d'un sang pur » [1]). A la fin de sa vie, il rêva d'une philosophie sociale qui marquât un retour au culte de la beauté naturelle. Puisque l'industrialisme et la spéculation sacrifient la beauté des paysages, il faut proscrire l'un et l'autre ; il faut proscrire aussi la misère qui, dans la ville, tue la beauté plastique du corps, revenir à la vie simple sans laquelle le culte du beau est impossible. Dans les temps idéals qu'entrevit Ruskin, plus aucune cheminée d'usine ne fumera dans le ciel, et les rails des chemins de fer seront enfouis dans les champs.

Après ces rapides notes historiques, essayons d'étudier la beauté de la nature.

IV. — Une mise au point s'impose, et les enseignements de Ruskin nous aideront à délimiter à un premier point de vue l'état de la question : la nature dont il s'agit d'étudier la beauté est la nature abandonnée à elle-même. Quand la main de l'homme plie la nature à ses utilités ou à ses goûts, elle ne peut que la déformer. Le bois apprêté, la pelouse façonnée, le ruisseau canalisé, l'arbre

1) pp. 216, 218, 222.

conduit et taillé, la fleur mise en serre chaude et surveillée dans sa fécondation peuvent avoir un charme exquis et entrer dans le domaine de l'artificiel et même de l'artistique, mais ils n'appartiennent plus au domaine de la nature naturelle. Tout comme le cheval de trait ou de course, chez qui l'éleveur a provoqué des déformations, ne ressemble que de loin au coursier sauvage que les Indiens prennent au lasso dans la pampa. Il faudra mettre en œuvre un critère à part pour juger de la beauté ou de la laideur de l'animal domestique. La nature, c'est le brin d'herbe dont le velours est plus délicat que la paume de la main, c'est la feuille mordorée ou touchée par le soleil, c'est la montagne, la mer, la plaine, la forêt. Les Etats-Unis d'Amérique ont érigé en réserves nationales de vastes territoires où la nature sauvage et puissante, avec ses sources d'eau chaude, ses éboulis, ses forêts vierges, est protégée contre la déformation esthétique et on ne saurait assez se réjouir de cette initiative que d'autres pays s'appliquent à imiter.

Ces considérations expliquent que, pour juger de la beauté de la nature, il faille se défier de la tendance qui nous incline à y chercher quelque chose d'humain. Rien n'est plus faux que cet anthropomorphisme, qui voudrait nous faire trouver par voie d'*Einfühlung*, dans des animaux, des attributs qui n'appartiennent qu'à l'homme, et cela à raison de certaines ressemblances qu'ils ont avec lui. « En général, écrit M. Sully Prudhomme, une bête ne nous paraît laide que par notre *invincible propension à y chercher quelque chose de la figure*

humaine. Pour savoir s'il y a vraiment des singes laids, il faudrait pouvoir consulter un singe, car la beauté que nous demandons inconsciemment à la forme du singe et qu'assurément nous n'y trouvons pas, c'est une beauté humaine ; aussi, quand nous disons qu'un singe est laid, c'est comme si nous disions qu'il le serait s'il était homme, ce qui est incontestable » [1]).

V. — Une seconde mise au point s'impose ; et grâce à elle se dissipera l'illusion de ceux qui s'imaginent jouir de la beauté de la nature, alors qu'ils n'en éprouvent que la bienfaisance. C'est que les modalités que revêt l'action de la nature sur l'homme sont complexes, et les plus puissantes sont étrangères à l'esthétique.

D'abord il en est ainsi de la riche gamme des impressions organiques et des plaisirs sensibles qu'elles engendrent. Des amis joyeux, qui par les chaudes journées d'été, organisent un pique-nique ou une promenade au cœur frais de la forêt, ne sont pas, de ce seul fait, et quoi qu'ils en pensent, des admirateurs de sa beauté : ils respirent son atmosphère oxygénée et ses senteurs résineuses ; ils goûtent ses frais ombrages et son calme reposant. Parmi ceux qui subissent l'attirance de la montagne, beaucoup ne lui demandent pas autre chose que ces pénétrantes et saines joies de vie physiologique : contact bienfaisant d'un air vif qui fouette le sang ; contemplation reposante des vastes horizons ou des nuances de la verdure ; prome-

1) *L'expression dans les beaux-arts*, p. 104.

nades qui revigorent le corps et engendrent la salutaire fatigue ; ascensions et exercices violents qui assouplissent les muscles, flattent l'amour-propre et donnent conscience de la force physique.

Il en est de même de la vue de la mer, qui, plus que tout autre spectacle de la nature, prête à de pareilles confusions. Se remplir les poumons de la brise saline est d'autant meilleur qu'on s'échappe de l'atmosphère viciée des villes. Le vent du large stimule la circulation du sang, brûle les joues, dore les épidermes, alors que les courants d'air des avenues et des boulevards ne réussissent très souvent qu'à nous enrhumer. L'œil aussi se délecte et se repose quand on le laisse errer sur les horizons unis de l'eau et de la dune, et le monotone bruissement de la vague est une caresse pour l'oreille. Quant aux bains d'air, de lumière et d'eau, ils donnent des sensations inconnues à ceux qui, le reste de l'année, vivent à l'étroit dans les villes. Pour toutes ces raisons, la mer est pourvoyeuse de santé et de force, elle repose et calme les corps et les cerveaux. C'est à raison de sa bienfaisance physique que les foules se pressent sur ses plages, faisant surgir et se développer les cités balnéaires.

Ceux qui ne demandent pas autre chose à la forêt, à la mer, à la montagne qu'un renouveau du plaisir vital, n'entrent assurément pas en contact avec la beauté de la nature.

Et combien d'autres qui devant les spectacles de la nature ne satisfont qu'un besoin de curiosité, ou obéissent à la suggestion d'un guide. J'eus l'occasion, récemment, d'admirer dans un des beaux

jardins de la Touraine, les platanes énormes qui grandissent au bord de la Loire. Nulle part on ne voit de troncs plus élancés, de couronnes plus touffues. Le propriétaire, tout en m'en faisant les honneurs, m'apprit que l'an dernier un Anglais vint les voir et voici comment il résuma son admiration : « En Angleterre, dit-il, je n'en connais pas de si élevés » et il demanda l'autorisation de mesurer la hauteur des platanes au moyen d'appareils trigonométriques. Ce qui lui fut accordé. Assurément les notes et les chiffres qu'il inscrivit sur son carnet de voyage n'avaient rien qui se rapportât à l'esthétique de l'arbre.

On en peut dire autant d'une autre catégorie d'amants de la nature, épris de sa bienfaisance morale. Car elle ne vivifie pas seulement les organismes fatigués ; son calme, son silence, la solitude qu'on y trouve, son immensité peuvent refaire les âmes, apaiser les souffrances morales, donner l'oubli momentané des peines de la vie. Aux cœurs endoloris, les forêts et les montagnes offrent des asiles dont les poètes ont chanté l'apaisante influence. La vie accumule les déceptions et les sentiments des hommes changent, mais la nature ne change pas. Les arbres sont des amis qu'on retrouve d'une année à l'autre, pareils et fidèles, c'est une des raisons pour lesquelles on se surprend à les aimer.

D'autres impressions encore que suscite la nature peuvent se rattacher à sa bienfaisance morale, tel le plaisir de la ressouvenance. On aime à revoir le pays natal, à parcourir un endroit où

l'on a séjourné, à visiter à nouveau des sites connus, parce qu'on y retrouve quelque chose de soi-même, ses souvenirs, ses amours, ses souffrances, la parcelle d'âme qui reste accrochée aux routes de la vie. Mais, encore une fois, tout cela ne peut s'appeler jouissance esthétique.

Outre la séduction que détermine leur bienfaisance — physique ou morale — la mer, la forêt, la montagne, la nature inspirent un attrait d'un autre ordre, un amour plus pur et plus désintéressé, et cela à raison de leur beauté. Un nouvel état de conscience y correspond. Pour dissiper toute confusion, un peu d'attention suffit.

VI. — *La nature*, en effet, *n'est belle qu'à la condition d'être comprise* et, ce qu'il faut y comprendre, c'est *l'ordre qui y éclate.*

L'ordre règne à tous ses échelons et la compénètre ; il régit la course des cieux étoilés comme le fonctionnement des microorganismes. Les myriades d'êtres qui constituent l'univers matériel sont impliqués dans un réseau d'interdépendances dont l'homme ne connaîtra jamais, sans doute, le secret et qui entraîne l'univers vers un terme connu de Dieu seul. La pensée de Leibniz reste vraie : des yeux perçants comme ceux de Dieu lisent dans un brin d'herbe toute l'histoire du monde, son présent, son passé, son avenir.

Quand l'homme perçoit quelque parcelle de cet ordre, quand il saisit dans un être ou un groupe d'êtres les voies éclatantes par lesquelles la nature réalise la variété dans l'unité, il jouit de sa valeur esthétique.

Elle se fait belle pour le savant aux heures où il se recueille ; quand il interrompt ses analyses et ses recherches, afin de jouir du résultat acquis. « La première fois que j'en fus témoin, s'écrie Rindfleisch, à propos de phénomènes de division cellulaire par lesquels la nature assure la perpétuation de l'espèce — je me demandai à moi-même avec stupéfaction : Quoi, est-ce ton esprit qui a passé là ? La cellule a-t-elle donc la même intelligence que toi ? Si l'on était chargé de partager en deux un long filament comme celui-là... s'y prendrait-on autrement que ne le fait la nature ? » [1]). Dans le même sens on peut dire avec Ruskin que, pour goûter la véritable beauté d'une roche ou d'une montagne, il faut être géologue, « puisqu'une partie de cette beauté réside dans l'intelligence des lois naturelles qui ont amené les convulsions ou les lentes évolutions des forces cosmiques ». Et quand, après dix-sept ans de labeur,Képler découvrit les lois qui devaient révolutionner la conception des mondes, le savant se tut devant l'artiste et devant l'adorateur, et la beauté du plan divin lui arracha des lèvres une sublime prière qu'on ne peut relire sans être remué.

Nulle part plus que sur les côtes sauvages de l'Océan Pacifique, aux environs de San-Francisco, on ne subit cette impression d'immensité, et cependant si on ne consulte que les apparences, la plaine liquide du Léman, aux endroits du haut lac où nul

1) Rindfleisch, *Aertzliche Philosophie*, Festrede, Wurzburg, 1888, p. 16.

rivage ne vient borner la vue, *semble* aussi étendue que la mer vue des bords du Pacifique. Mais dès qu'on raisonne, quelle différence entre ce désert d'eau qui s'étend jusqu'au Japon et cette mare intérieure large de quelques lieues. Preuve évidente du côté intellectualiste de l'esthétique de la nature.

VII. — Parmi les nombreuses connexions que fait éclater le spectacle de la mer, les unes se rattachent aux couleurs magiques dont elle se revêt, d'autres aux mouvements qui l'agitent, d'autres enfin et surtout aux forces physiques auxquelles elle obéit. La couleur de l'eau ne donne pas seulement un plaisir aux yeux par la suavité des teintes, la douceur des transitions, l'harmonie des contrastes, le fondu total que nos mers septentrionales possèdent à un si haut degré ; elle a une valeur esthétique parce qu'elle souligne les espaces marins, diversifie les plans, et permet ainsi de percevoir l'immensité de l'Océan. Car les couleurs marines font ressortir les plaines d'eau et les découpent, tout comme, dans une peinture, la couleur accentue le dessin et la perspective. Quant au mouvement, qui décrira la variété et l'unité du rythme qui agite ces masses d'eau, la marée avec ses pulsations, la vague monstrueuse ou le flot léger qui déferle ?

La poésie, depuis Homère, ne personnifie-t-elle pas le mouvement de la mer en lui attribuant les sentiments humains ? On la dit calme et endormie ; on parle de ses révoltes et de son courroux. On la croit furieuse, quand le vent d'ouest la secoue en tempête. Elle paraît vivre, parce qu'elle est chose infiniment mouvante, et que le mouvement est le

signe extérieur de la vie. Mais nous savons que la mer ne vit pas, son mouvement ne rentre pas dans le cycle vital. La mer vit : ce n'est là qu'un symbole, ce n'est pas une réalité.

Quand on réfléchit, on s'aperçoit que la mer parle à l'esprit plus encore qu'à l'imagination, et la couleur et le mouvement ne sont pour ainsi dire que la traduction sensible de cette force physique, à la fois immense et irrésistible, qu'est la mer. L'esprit devine la poussée des océans derrière les vagues qui chevauchent, il comprend qu'elles obéissent aux vents, aux attractions lunaires, et qu'en fin de compte elles ne sont qu'un élément dans le vaste concert des forces cosmiques.

Et cette force est éclatante, parce que tout ce que l'œil embrasse (couleurs, plans, mouvements) est multiplié à l'infini. Où trouver pareil langage ? Dans la nature comme dans l'art l'ordre est beau dès qu'il est puissamment rendu.

Il ne faut pas de cadre à la mer, elle remplit tout, tandis que l'artiste humain, pour la peindre, est forcé d'en découper un coin et de l' « encadrer ». Le rivage fait encore ressortir l'immensité de ces forces ordonnées : dunes ou rochers donnent l'impression de la résistence, de la lutte contre les empiétements de l'eau.

VIII. — L'ordre de beauté qui impressionne dans la forêt émane de la vie puissante qu'on y voit partout circuler. Ici point de ces bosquets arrangés, de ces bois artificiels où les arbres semblent obéir à un mot d'ordre et se grouper avec la permission de l'homme. Des végétations somptueuses couvrant

de vastes domaines, et dont le forestier se borne à corriger ou à diriger les fantaisies, sans entraver l'exubérance et la finalité de la nature vivante.

On la saisit différente dans l'arbre et dans la collectivité.

Le chêne parle tout entier de sa robustesse : l'écorce rugueuse, le tronc solide, l'armature des branches, la couronne arrondie en crinière, et les racines bien apparentes, si énergiquement enfoncées dans le sol, qu'elles semblent devoir « toucher à l'empire des morts » [1]). Avez-vous remarqué comme la beauté du chêne grandit quand on songe à sa longévité, ou que la vue d'un gland nous reporte à ses origines modestes ? C'est qu'alors de nouvelles relations d'ordre alimentent l'intelligence et enrichissent sa contemplation. La durée est un indice de la force, et on comprend que les druides aient divinisé, dans les forêts vierges de la Gaule, l'arbre dont la vigueur symbolisait pour eux la vie.

Le cycle des saisons montre la beauté du chêne sous des aspects divers, parce qu'il met en valeur les manifestations variées de sa force vitale. La lumière vive du printemps accuse les reliefs de l'écorce, et dépose un sourire sur le vert tendre des feuilles. L'été déploie les frondaisons luxuriantes et sombres. L'automne les couvre de pail-

1) Dans la forêt de Bersay, entre le Mans et Château-du-Loir, le chêne Bopp a vingt mètres de haut ; il est droit comme une colonne ; pas un nœud ne dépare le tronc qui s'est développé en torsade ; la couronne est symétriquement développée. Cet arbre-roi, entouré d'une cour d'autres géants, est une des merveilles forestières de la France.

lettes d'or, et, quand décembre a dépouillé la couronne, l'arbre apparaît tout nu, montrant les détails de son ossature. Formes des feuilles et des branches, lignes du tronc et de la tête, couleurs des parties et de l'ensemble, tout s'ordonne et converge vers une impression unique.

Que dire du vent qui prête à l'arbre l'apparence du mouvement autonome, et contribue à faire de chaque chêne une individualité : c'est la brise légère qui frissonne dans les feuilles sans remuer les branches, c'est le vent d'automne qui sème les feuilles mourantes, ou encore l'ouragan dont l'effort fait ressortir la force du colosse.

Dans nos forêts septentrionales, chaque essence d'arbre a sa beauté ; le hêtre à la ramure plus mince et très élancée, à l'écorce lisse, avec, sur le tronc, des nervures saillantes ; le platane opulent, l'érable tacheté, l'épicéa, le mélèze, l'orme, le bouleau : tous réalisent un ordre de vie par des voies différentes et révèlent à qui sait les comprendre d'irréductibles rapports.

Mais la forêt se pare d'une beauté nouvelle et autrement prenante quand on enveloppe du regard l'ensemble, après avoir considéré quelques individus qui la composent. Une splendeur d'ordre vous saisit dont la richesse est inépuisable, car de toutes parts apparaît la lutte pour la vie et la finalité.

Dans le monde des végétaux, la lutte pour la vie est la lutte pour la lumière, et la nature consacre les droits du plus fort. Quels drames dans les sous-bois pour conquérir ou garder une place au soleil ! Voyez comment le sapin renversé se redresse ;

comment un arbrisseau gêné dans sa croissance par un puissant voisin, l'évite et le contourne. Le chêne, grand seigneur, permet aux faibles taillis de vivre à son ombre; le hêtre, au contraire, est un égoïste qui intercepte la lumière par son feuillage touffu. Il faut voir encore comme on se dispute le droit à la terre où les racines puisent le suc nourricier, et par quels prodiges d'ingéniosité certaines plantes arrivent à résoudre le problème de leur alimentation.

Les arbres meurent, mais la forêt se perpétue. La nature sème à pleines mains la semence fécondée pour assurer la perpétuité de l'espèce ; elle gaspille ses moyens pour être certaine d'arriver à ses fins. Quand la glandée est abondante, des milliers et des milliers de germes sortent des glands que le chêne a laissé tomber sur le sol. Un seul peut-être survivra, et ce ne sera pas celui qu'une main d'homme aura planté, mais le choyé de la nature qu'elle aura fait échapper, comme par miracle, aux multiples forces de destruction.

La forêt forme un vaste réseau d'éléments disparates et antagonistes dont le jeu et l'interaction aboutissent à l'ordre et c'est ce qui fait sa beauté. Plus on la fréquente, plus on la découvre.

Elle s'empare d'ailleurs de celui qui s'engage dans ses drèves ou dans ses sentiers, en l'isolant, en le plongeant dans une sorte de mystère. Qu'on traverse des frondaisons épaisses où se jouent les ombres et les lumières ; qu'on pénètre dans des clairières où seuls se dressent quelques géants ; qu'on la parcoure en suivant des plis de terrain

d'où brusquement se découvrent des panoramas de cimes, elle vous met seul à seul en face d'elle-même.

IX. — La forêt peut entrer comme facteur dans l'esthétique de la montagne. Les Ardennes, les Vosges, le Jura, la Forêt-Noire, les Alpes moyennes sont des régions boisées. Dans la montagne, la nature met en œuvre ses forces les plus impressionnantes et nulle part l'ordre qui résulte de leurs contrecoups n'est plus imposant : le torrent, le glacier, la moraine, les cimes, les neiges donnent une sensation d'écrasement et sont des applications effroyables de la loi de la pesanteur. Tout y est lutte et contraste : le torrent qui bondit sur les éboulis, le nuage qui monte à l'assaut de la montagne, l'orage qui s'accroche aux flancs de la vallée et se brise contre les blocs de pierre. Les fonctions de la vie végétative s'y révèlent sous un jour nouveau. On sent l'effort partout : dans les érables dont les bras sont décharnés, dans les sapins qui s'agrippent à la côte et dont les racines enjambent les roches pour rencontrer le terreau favorable ; dans la plante alpestre, fine, délicate, dentelée, qui se balance au fond d'une crevasse, au sommet d'un éboulis, où nul ne s'attendrait à la rencontrer et n'oserait aller la cueillir. L'été étant court, la végétation est ici plus intense, les fleurs sont plus chatoyantes, elles gagnent en éclat ce qu'elles perdent en durée.

La beauté de la nature est donc distincte de sa bienfaisance. Mais on remarquera qu'on peut jouir simultanément ou successivement de l'une et de

l'autre et que, d'autre part, on jouit moins souvent et moins longtemps de sa beauté. Celle-ci exigeant un travail d'imagination et d'intelligence, n'est perçue que par intermittence, tandis que l'excellence de la mer, de la forêt, de la montagne agit de façon continue et permanente et nous enveloppe tout entiers.

CHAPITRE VI

L'IMPRESSION D'ART

---

§ 1. — La perception d'art

SOMMAIRE : I. Deux moments dans l'impression. — II. L'esthétique de la vie. — III. Rôle des sens. — IV. Rôle de l'imagination. — V. Rôle de l'intelligence. Preuve de son intervention. — VI. Autres preuves. — VII. Art et sciences. La perception d'art est l'intuition de l'abstrait dans le particulier. — VIII. La perception est progressive. — IX. Intellectualisme.

I. — Après nous être tourné du côté de l'objet d'art, il importe d'étudier l'impression qu'il produit. La beauté d'art, en effet, réside dans une relation de l'ordre exprimé au sujet qui s'en imprègne. Supprimez cette adaptation de l'œuvre aux capacités du sujet, et la raison même de beauté s'évanouit, comme s'évanouirait la notion de filia-

tion paternelle, si vous vous refusiez à considérer le fils dans ses rapports avec le père qui l'a engendré. L'impression d'art n'est donc pas chose adventice à la beauté, un épiphénomène secondaire ; elle est élément constitutif du beau.

En quoi consiste ce délicieux frémissement de l'âme quand elle entre en contact intime avec l'œuvre, de quelle nature est l'ébranlement psychologique que celle-ci provoque ?

On a appelé plaisir artistique, émotion d'art, jouissance d'art, les phénomènes qui remplissent la conscience esthétique. Impression d'art est une appellation que nous trouvons plus satisfaisante, parce qu'elle est plus compréhensive. L'âme reçoit en vérité l'*empreinte* de l'œuvre ; elle est captivée, retenue, séduite dans le plus intime et le meilleur d'elle-même. Au premier choc, l'état d'âme apparaît comme un unisson ; mais un peu d'attention fait voir que cet unisson se décompose en une sorte de symphonie psychologique.

L'impression d'art comporte un double, ou même un triple aspect : d'abord nous percevons l'œuvre, les lignes du monument, les thèmes de la sonate ; le contenu de la toile, de la sculpture, du drame. C'est *l'élément représentatif* de la conscience esthétique, que nous appellerons la perception d'art. — Cette perception s'accompagne d'amours et de sympathies ; nous nous attachons à l'œuvre ; au fur et à mesure que nous la contemplons, nous l'aimons davantage, et il en résulte un plaisir que, dans toutes les civilisations, on a regardé comme une des plus nobles jouissances et le plus exquis

des régals. C'est *l'élément émotif* de la conscience esthétique.

Perception d'art, émotion d'art faite d'amour et accompagnée de plaisir, ce sont là, je le sais, des moments d'une même réalité psychologique. Car tout se compénètre dans l'impression quand la beauté nous saisit. « Plus on descend dans les profondeurs de la conscience, dirons-nous avec M. Bergson, moins on a le droit de traiter les faits psychologiques comme des choses qui se juxtaposent » [1]. Mais cela n'empêche que, pour démêler l'état de conscience, tel qu'il nous remplit au contact de l'œuvre d'art, il faut dissocier ce qui en réalité s'y trouve uni, introduire des cassures — quitte à restituer l'unité, après le travail de l'analyse. Pour des raisons didactiques et par souci de clarté, nous envisagerons d'abord, ce que comporte la *perception d'art*, et on verra dans la suite en quoi réside l'*émotion* qu'elle suscite.

II. — Mais il convient au préalable de rencontrer une opinion chère à un groupe de théoriciens contemporains, et qui, si elle était fondée, bouleverserait la superposition psychologique que nous nous proposons d'établir : ceux qui souscrivent à ce qu'ils appellent « l'esthétique de la vie » nous reprocheraient de restreindre le phénomène artistique à l'impression issue d'un acte de *connaissance*. A leur avis, toute impression vitale, quelle qu'elle soit, est susceptible de devenir esthétique : le domaine du beau est aussi large que celui de la vie.

1) *Données immédiates de la conscience,* p. 7.

Dès lors on accorde un caractère esthétique aux sensations organiques qui tombent dans le champ d'éclairage de la conscience, y compris ces vagues sensations cénesthésiques qui nous renseignent sur l'existence de notre corps. L'impression esthétique devient la joie de vivre [1]).

Il y a là une confusion assez grossière de l'agréable et du beau. Comment dissiper ces affirmations gratuites, sinon par un appel souverain à la conscience de l'humanité. Les langues humaines où cette conscience se traduit refusent de reconnaître un caractère esthétique aux fonctions inférieures de la vie. On ne parle ni de *belles* respirations, ni de *belles* digestions. Au demeurant ces joies physiologiques si profondes, infiniment plus communes et plus accessibles que les joies esthétiques, surgissent principalement au contact

1) « La vie humaine est dominée par quatre grands besoins ou désirs, qui correspondent aux fonctions essentielles de l'être : respirer, se mouvoir, se nourrir, se reproduire. Nous croyons que ces diverses fonctions peuvent toutes revêtir un caractère esthétique... Respirer largement, sentir le sang se purifier au contact de l'air et tout le système distributeur reprendre activité et force, c'est là une jouissance presque enivrante, à laquelle il est difficile de refuser une valeur esthétique... La fonction de nutrition, si intimement liée à la précédente, n'est pas plus exclusive de l'émotion esthétique... De même il est doux et esthétiquement agréable de manifester au dehors la vie intérieure. Bien avant la danse et les mouvements rythmés, la simple action de se mouvoir a pu fournir à l'homme des émotions d'un genre élevé... Si, des fonctions de nutrition et de locomotion, nous passons à celles de reproduction, leur importance au point de vue esthétique nous paraîtra encore plus considérable ». M. GUYAU, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, pp. 20 à 22. Paris, Alcan.

de la nature ; ce sont des joies de *bienfaisance*, et nous avons, en traitant du beau de la nature, montré combien elles sont étrangères à l'impression esthétique que la nature est capable de provoquer [1]). Appliqués à l'art, ces états de la vie physiologique peuvent être des concomitants de l'impression esthétique et exercer sur celle-ci une influence indirecte, mais ils ne la constitueront jamais. Celui qui fait une mauvaise digestion jouira peut-être très mal de la visite d'un musée, mais l'estomac complaisant et infatigable du campagnard ne lui procurera pas la jouissance d'un chef-d'œuvre. Laissons là cette forme exagérée de l'esthétique de la vie.

III. — L'impression d'art a sa source dans une *connaissance*, ou une *perception*, c'est-à-dire dans un acte par lequel on se représente quelque objet (quod menti objicitur) et cet objet est tenu pour extérieur à nous. Fort bien. Mais quelle perception ? Notre vie de connaissance comporte des étreintes du réel nombreuses et variées : sont-ce les sensations extérieures qui sont génératrices de beauté — ou les sens internes, principalement cette imagination constructive toujours plus ou moins hypertrophiée chez les grands artistes ; — ou bien la perception d'art relève-t-elle de l'intelligence, le pouvoir représentatif le plus parfait, et spécifiquement humain ? En réalité la perception d'art est complexe, et elle résulte d'un apport harmonieux de sensations extérieures, de représentations ima-

1) Voir plus haut, p. 121.

ginatives et de notions intellectuelles. C'est ce qu'il importe de fixer par le détail.

Le rôle des sens est primordial ; et il est aisé de l'établir. La vue et l'ouïe sont les grandes pourvoyeuses de nos impressions artistiques : dans les arts plastiques et musicaux leur rôle est si fondamental qu'il serait banal d'insister. « Pas de peinture qui ne soit une caresse pour les yeux, pas de musique qui ne soit une volupté pour l'oreille » [1]). Aussi bien les peintres, les dessinateurs, les sculpteurs, sont des types de visuels, leurs yeux jouissent de nuances, de couleurs, de détails, de formes, de délicatesses, de reliefs que des profanes ne perçoivent pas ; les musiciens sont tous des types d'auditifs, et il en est qui sur les instruments à cordes produisent et perçoivent des huitièmes de tons. Tout artiste est par certains côtés un sensuel, qui obéit à l'excitation extérieure, comme la harpe éolienne au vent ; il est friand de nuances, et les dissonances le blessent. Si on tient compte que le toucher des formes complète et coordonne les perceptions visuelles des positions, on peut ajouter que le tact proprement dit est susceptible de contribuer à la formation de la perception artistique. Chez les aveugles, la sensibilité tactile opère des merveilles, et l'antiquité a légué le souvenir de sculpteurs privés de la vue, qui appréciaient le modelé et le relief des formes plastiques, en les caressant de leurs mains délicates.

Mais à la vue, à l'ouïe, et au toucher dans des

1) Brunetière, *L'art et la morale*, p. 29. Paris, 1898.

limites restreintes se ramènent toutes les impressions sensibles, perceptrices de beauté. Et si je me suis arrêté quelques instants sur cette thèse traditionnelle et classique, c'est pour rencontrer à nouveau la soi-disant esthétique de la vie qui, sous prétexte de faire entrer la beauté par toutes les portes de l'âme, revendique pour les sensations de l'odorat et du goût les mêmes privilèges. Les parfums ont un caractère artistique, dit M. Guyau, et la saveur des boissons et des mets est si fertile en impressions de beauté qu'un art s'est constitué, l'art culinaire, pour étudier l'effet de leurs combinaisons. Ne nous attardons pas à montrer ce qu'il y a d'inadmissible dans cette psychologie, qui se met en travers des informations de la conscience et des données de la linguistique. Déjà Platon remarque que personne jamais ne parla de *belle* odeur ! Il ne suffit pas de répondre avec M. Guyau : « on devrait le dire » !

Il n'est pas sans intérêt de montrer à quel subterfuge on recourt pour attribuer aux sensations de l'odorat et du goût une valeur qu'elles n'ont point. Le voici : au lieu de les isoler comme il conviendrait de le faire, on place ces sensations dans un réseau de sensations visuelles et auditives, de réminiscences et d'associations de toute nature, puis on attribue à la sensation *gustative* ce qui ne lui revient pas. Voici une page de Guyau où le défaut d'analyse est saillant. « Un jour d'été, après une course dans les Pyrénées poussée jusqu'au maximum de la fatigue, je rencontrai un berger et lui demandai du lait ; il alla chercher dans sa cabane, sous la-

quelle passait un ruisseau, un vase de lait plongé dans l'eau et maintenu à une température presque glacée : en buvant ce lait frais où toute la montagne avait mis son parfum et dont chaque gorgée savoureuse me ranimait, j'éprouvai certainement une série de sensations que le mot agréable est insuffisant à désigner. C'était comme une symphonie pastorale saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille » [1]). Songez que le philosophe est dans les Pyrénées, que c'est l'été, qu'il entre dans une cabane à côté de laquelle murmure un ruisseau, et qu'il se laisse envahir par la poésie de ce coin pittoresque à laquelle la fatigue l'avait d'abord laissé insensible. Un verre de lait pris dans un café du boulevard serait vraisemblablement dépourvu de tout prestige artistique.

IV. — La fête des sens extérieurs n'est que le prélude de la perception d'art — prélude obligatoire mais insuffisant. Au rôle perceptif des sensations visuelles et auditives s'ajoute celui de l'imagination qui les complète et les intensifie, et j'en appelle pour le démontrer à tout ce que nous avons dit de la *mutilation* artistique, de la *prévision*, de la *suggestion*, de tous ces procédés si bien connus de l'artiste, grâce auxquels celui-ci provoque chez le spectateur et l'auditeur ce travail actif qui en fait les associés de la création artistique [2]). C'est l'imagination reproductrice et constructive qui, par voie d'association, complète les thèmes musicaux

1) *Ouvr. cité*, p. 63.
2) Voir plus haut, pp. 99 et suiv.

que le compositeur, à un moment donné, se contente d'amorcer ; c'est l'imagination constructive qui, suscitant des images complémentaires, communique au portrait entier l'impression de relief que donne au bras le dessin du bracelet ; c'est elle qui remplit les vides intentionnellement introduits dans leurs œuvres par les poètes ou les romanciers. Plus rarement elle supplée au défaut d'un sens — comme chez Beethoven lorsque, malgré sa surdité, il composa ses dernières symphonies. Sa fonction principale dans la perception d'art est d'intensifier les couleurs, les dessins, les formes et les sons. On a pu comparer son pouvoir de grossir les choses au courant électrique qui traverse les ampoules d'éclairage : le fil de platine est formé de minces spirales — mais, dès que le contact leur donne l'incandescence, elles s'épaississent à la vue.

V. — Enfin il ne suffit pas, pour jouir de l'œuvre d'art, d'y appliquer ses sens et son imagination : elle s'empare de ce qu'il y a plus élevé dans notre vie représentative — l'intelligence ou l'esprit (ces mots sont ici synonymes), et je voudrais montrer l'importance de ce facteur, dont trop souvent on méconnaît l'intervention dans la perception d'art, et qui seul nous met en contact avec *l'idéal* que l'artiste a déposé dans l'œuvre.

Il y a, dans la cathédrale du Mans, une chapelle absidiale que des verriers chartrains de la première moitié du XIIIe siècle ont décorée de merveilleuses verrières Dans l'éblouissement des couleurs chatoyantes les médaillons font resplendir douze,

quinze vierges gothiques portant l'Enfant-Dieu sur les bras. Il serait difficile de trouver côte à côte, sur un si petit espace, un nombre plus considérable de représentations artistiques de la Mère de Dieu. Or, bien que toutes soient sorties des mêmes ateliers, reflètent le même style et traitent le même sujet, on est frappé de l'individualité d'expression de chacune de ces figurines.

Depuis les images trouvées par Rossi dans les catacombes de sainte Priscille et que les archéologues font remonter au IVe siècle, c'est par centaines de mille, qu'on compte les fresques et les peintures, les dessins et les reliefs, les sculptures et les statues qui sont consacrés à la Vierge. Nul sujet ne tenta davantage les artistes. Ce sont leurs Madones qui constituent le plus beau fleuron de la guirlande artistique d'un Lucca della Robbia, d'un Bellini, d'un Memlinck, d'un Raphaël, d'un Murillo. Tantôt on nous montre la vierge rayonnante, radieuse dans la maternité ; tantôt la vierge de Merci, pleine d'une sollicitude anxieuse où se devine une tristesse presciente. Ici la femme et la mère tendrement attentives avec toute la gamme des sentiments humains, là la créature prédestinée, interposée entre le ciel et la terre, la triomphatrice inspirée, l'orante perpétuelle, dont le geste implore et protège. Or, ne voyez-vous pas que c'est une *notion abstraite*, ou mieux un groupe de notions abstraites que l'artiste s'est ingénié à faire descendre dans le bois ou la pierre, le marbre ou l'ivoire et qu'on saisit là, sur le vif, dans les regards, les attitudes, les gestes qui l'enveloppent ? C'est la notion

abstraite que nous atteignons, lorsque nous disons d'une statue de la Vierge qu'elle est expressive de *pitié*, de *douleur,* de *grâce*, de *majesté* — que son corps est empreint d'*élégance.* Douleur, grâce, majesté, élégance, sourire, maternité — que sais-je — ce sont là des réalités qui parlent à la faculté abstractive, à l'intelligence. Ce langage, les sensations ne le comprennent pas ou le comprennent autrement : entre la sensation concrète et la pensée abstraite, il y a une différence de nature que nous n'avons pas à démontrer ici et que toutes les philosophies spiritualistes reconnaissent.

Il n'en est pas autrement en littérature, et je ne puis mieux faire, pour le montrer, que de commenter quelques textes lapidaires de la *Poétique* d'Aristote, dont toute l'esthétique est enveloppée d'intellectualisme comme d'une atmosphère de clarté. Parlant de la tragédie, Aristote lui assigne comme but « de créer des types » [1]) et il donne de la poésie cette définition remarquable : « elle a pour but de mettre des noms propres sur des généralités » [2]). Mettre un nom propre sur un type abstrait n'est-ce pas ce qu'ont fait les verriers du Mans ? N'est-ce pas ce que fait Molière dans ses chefs-d'œuvre : c'est le type de *l'avare*, c'est-à-dire la notion de l'avarice que nous contemplons dans les données concrètes d'Harpagon. Il est aisé de voir que cette conception s'étend à tous les genres littéraires : à travers les épisodes qui fournissent la

1) *Poétique,* XV, 13.
2) IX, 3.

trame de l'action, le roman dépeint des caractères, des sentiments qui nous mettent en présence de notions types, et tout l'art du romancier consiste à étaler dans un cortège de données, vues ou imaginées, les éternelles agitations de l'âme humaine.

C'est parce qu'aucune image de Madone n'épuise l'idée ou le groupe d'idées que comporte l'amour maternel, qu'un même artiste, Raphaël par exemple, a pu exécuter des Vierges multiples. Les mêmes idées abstraites de douceur, de régularité plastique, de souffrance, de sacrifice, de dévouement à la patrie, de sourire, de pitié, de lutte peuvent être présentées en un nombre indéfini d'exécutions. Voilà comment des périodes entières de l'histoire de l'art ont pu vivre d'un petit nombre de sujets artistiques, de vrais thèmes d'atelier ; et on ne pourrait en citer de plus frappant exemple que la peinture religieuse, depuis Giotto jusqu'au XVIIe siècle. Les historiens remarquent que deux livres ont fourni le sujet de presque toutes les toiles de la grande peinture : la *Légende Dorée* du dominicain Jacques de Voragine et les *Méditations sur la vie du Christ* d'un franciscain anonyme.

Dans un même type, la nature multiplie les individus, et sur chacune de ses productions, elle appose un cachet d'individualité. Il n'est pas deux chênes semblables dans la forêt ; il n'est pas, dans les millions de personnes qui constituent un peuple, deux corps et deux âmes en tout point semblables. Or, l'artiste n'a-t-il pas ce même pouvoir de créer diverses images d'un même type, de représenter le chêne ou l'homme sous des formes variées et

nettement individualisées, de réaliser un tout concret où l'élément intelligible est intimement soudé aux dessins et aux sons, conformément à l'idéal qui préside à toute exécution artistique ? Par là encore l'art est « petit-fils de Dieu ». Nous avons fait le commentaire anticipé de cette déclaration d'Aristote qui répond si bien au génie de l'idéologie péripatéticienne et scolastique du moyen âge : « La poésie (et on peut dire toute œuvre d'art) est quelque chose à la fois de plus philosophique et de plus sérieux que l'histoire puisque la poésie s'occupe davantage de l'universel et que l'histoire s'occupe davantage du particulier » [1]). On comprend dès lors que dans l'œuvre d'art l'individuel et l'abstrait, bien loin de s'exclure, coexistent, ou plutôt se fusionnent.

Il faut aller plus loin : le travail d'abstraction éclate, non seulement dans les arts d'imitation, mais en architecture et en musique. Le rappel d'une forme architecturale, de ses succédanés, des motifs qui lui sont apparentés fournit à l'esprit des matériaux dont *il abstrait cette forme*, — et voilà pourquoi des dessins linéaires simples comme l'arc en plein cintre et l'arc d'ogives, ou plus compliqués, par exemple la voûte en berceau et la croisée d'ogives sont des principes *d'unité* qui parlent à l'esprit plus encore qu'aux yeux. Il en est de même en musique où la mélodie, le rythme d'une œuvre sont si bien *abstraits* par l'esprit que

1) *Poétique*, IX, 3.

nous y rapportons les variations que l'artiste leur fait subir.

Ces considérations montrent en même temps combien vaste est la sphère sur laquelle s'étend l'emprise de l'intelligence. Le mot *d'abstraction* fait peur à maints partisans de l'intellectualisme qui le répudient, faute de comprendre. L'abstraction est une fonction primordiale de l'esprit par laquelle nous envisageons *n'importe* quel élément de réalité, corporel ou incorporel, physique ou moral, à part de toutes les conditions de particularité dont il est enveloppé. Nous percevons à l'état d'abstraction la puissance, la maternité, l'avarice, comme nous abstrayons l'arc roman dans Notre-Dame la Grande et un thème fugué dans une œuvre de Bach. Ceci nous ramène, par la voie psychologique, à une doctrine que nous avons rencontrée plus haut d'un point de vue métaphysique : chaque art a ses idées ; il en vit [1]). Elles ont un contenu plastique et moral, en sculpture, en peinture et dans les arts du dessin. En architecture, l'intelligence se nourrit d'idées linéaires. En musique ce sont des idées mélodiques, et dans la musique de J. S. Bach, qui est à la fois la plus intellectualiste et la plus riche, il n'est pas malaisé de fixer les thèmes, le dessin, le rythme fondamental d'une œuvre, que le grand artiste a su mettre en valeur avec un art consommé. Mais ce sont les idées littéraires qui sont les plus nombreuses, parce que la littérature peut traduire tous les aspects du monde physique

1) Voir p. 104.

et du monde moral dans un langage imagé où tous les sens extérieurs fournissent leur apport.

VI. — Un nouvel ordre de considérations fera valoir le rôle de l'intelligence dans la perception d'art et nous livrera un second argument en faveur de la théorie intellectualiste. On peut les résumer ainsi : Il est un groupe considérable de productions artistiques qui n'acquièrent de sens que si l'on comprend leur *destination ;* bien plus, tout le travail de l'artiste consiste à rendre cette destination éclatante et lumineuse aux yeux de l'esprit. C'est le cas de l'architecture et des arts industriels. La construction des demeures de ville ou des maisons de campagne, des banques et des gares, des temples et des cathédrales répond si bien à des *destinations* et des *utilités* que, si vous supprimiez ces *destinations*, les édifices n'auraient plus de raison d'être — ils ne seraient plus. On a eu raison de définir l'architecture *l'expression sensible d'un besoin satisfait.* Rendre éclatants les besoins, les utilités, c'est-à-dire l'ordre de finalité d'un édifice, telle est la formule à laquelle est suspendu le secret de sa beauté. Ces finalités sont nombreuses et variées. Il en est de générales : tout édifice devant couvrir un espace abrité est nécessairement constitué de parties qui portent et de parties qui couvrent ; et comme il est nécessaire qu'il soit éclairé, le constructeur doit ménager des baies donnant accès à la lumière. Schopenhauer a écrit de fort belles pages sur ces fonctions dynamiques des matériaux, et il fait remarquer que la beauté de l'édifice croît à mesure que les fonctions

du soutien et de la pesée sont rendues de façon plus distincte. C'est ainsi qu'un mur vertical exprime moins clairement sa fonction de soutenir qu'un pilier ou qu'une colonne ; — un plafond traduit l'idée de la pesée moins bien qu'une voûte. Les fonctions générales de l'architecture se complètent par les destinations propres de l'édifice. Voilà pourquoi une maison de ville n'est point bâtie comme une villa dans les dunes, ni une gare comme une cathédrale. Un escalier revêt un caractère esthétique quand il accuse le mouvement ascensionnel, comme l'escalier apparent de l'Hôtel de Jehan Beauce [1]) ; et dans nos villages des Flandres il n'est pas jusqu'à la cure qui, par son air modeste et discret, ne trahisse son appropriation.

Nous achèverons de fixer ce que nous croyons être les principes vrais de la *beauté architecturale*, en rappelant que la destination de l'édifice et des parties de l'édifice peut être rendue éclatante par les voies les plus diverses. La coordination linéaire est au service de la destination [2]) ; mais elle est susceptible de donner naissance à des styles indéfiniment variés. L'art gothique n'est pas plus beau que l'art roman : il est autre. Tous deux expriment en des formules différentes la raison d'être de ces temples de pierre que l'homme surélève au-dessus de ses demeures à la louange de Dieu.

Au cours d'une visite à la cathédrale d'Amiens, un archéologue de mes amis m'invita à monter

1) A Poitiers.

2) Voir plus haut, p. 108.

dans les combles de l'édifice, afin de me faire remarquer la pierre angulaire, la clef de voûte de ces admirables croisées ogivales du chœur qui sont citées parmi les plus élégantes de l'art gothique. Je pus alors lire dans la pierre la fonction capitale qui lui est confiée : soutenir dans un parfait équilibre la poussée des sept arcatures de la voûte, et, quand je revis d'en bas la merveilleuse nef, une perception plus nette des fonctions augmenta sans contredit ma jouissance artistique.

Par un phénomène inverse, l'irrationnel, le manque de rapports entre une forme et une destination, sont des sources de déplaisir, parce qu'elles brisent l'unité téléologique de l'édifice. Qu'on décore une clef de voûte pour rendre plus apparent aux yeux et à l'esprit son rôle de pierre maîtresse ! Rien de mieux. Mais qu'on transforme cette décoration en pendentifs historiés représentant des scènes de crucifixion ou autres, telles que les affectionna l'art gothique du XVIe siècle, rien de plus anti-esthétique. Je dirai la même chose des colonnes qui, au lieu de donner l'impression de soutenir, ont l'air d'être suspendues au plafond des églises ou d'être écrasées par l'édifice. Ces exemples suffisent à montrer que, dans certains arts, la destination manifestée par le moyen des formes linéaires est le principe qui unifie l'œuvre. L'étude des arts industriels fournirait d'autres applications de la même loi.

Mais s'il en est ainsi, l'intervention de l'intelligence est manifeste. La finalité, en effet, n'est perceptible que par l'intelligence. Elle suppose un

réseau de rapports entre des moyens et des fins et la perception de ces rapports met en jeu un système complexe de notions abstraites. Il semble donc bien difficile de nier le caractère intellectualiste de la perception d'art.

On pourrait ajouter que, si la beauté objective est faite d'ordre, c'est de l'intelligence seule que sa perception relève, et dès lors, sans l'entrée en scène de l'intelligence, point d'impression artistique. C'est au moment où je perçois une parcelle de l'ordre répandu dans la nature que celle-ci révèle sa beauté ; et l'impression esthétique ne se distingue pas autrement de l'impression de bienfaisance [1]).

Remarquons enfin, pour y chercher un dernier argument en faveur de notre thèse, que certains arts, en outre de l'impression artistique, produisent des impressions qui sont étrangères à la beauté. La musique, par exemple, quand elle sert à endormir les enfants et même les grandes personnes, quand elle facilite la digestion, quand elle soutient les énergies d'un régiment en marche, exerce une influence sédative ou tonique étrangère à sa puissance artistique [2]). Or ce qui différencie la première

1) Voir plus haut, p. 121.

2) Ainsi que nous le disions déjà dans une étude antérieure *(La valeur esthétique de la moralité dans l'art*, 1892), le nombre de ceux qui jouissent de la musique sans la comprendre est considérable. Les formes sonores développent une somme considérable d'excitations nerveuses, et beaucoup se contentent du bercement voluptueux dans lequel elles plongent les sens. Parmi ceux qui fréquentent le théâtre, beaucoup ne demandent rien au delà de cette ivresse et de cette sorte d'assoupissement Plongés dans leur fauteuil, la musique les caresse d'un vague indéfinissable ; comme

de la seconde c'est l'absence d'une part, la présence d'autre part d'une perception des idées musicales et du principe d'ordre qui les associe.

Résumons : la perception d'art prend naissance dans des sensations visuelles et auditives dont les données sont complétées et intensifiées par l'imagination ; et c'est dans ces données concrètes que l'intelligence saisit l'idée ou les idées que l'artiste y a déposées.

VII. — Il ne faudrait pas considérer cette triple activité perceptrice comme une sorte de mosaïque d'états conscients. Elle constitue un *tout harmonieux*, un *ensemble contemplatif*, et aboutit à une action unique. Ce caractère de la perception d'art nous mettra sur la voie de la distinction qui sépare l'art de la science. Reprenons un de nos exemples, et, parmi les innombrables chefs-d'œuvre que suscita la représentation de la Vierge, considérons, si vous le voulez, *la Madone de St-Sixte* de Raphaël, cette gracieuse et souriante femme, aux yeux profonds, qui porte son enfant dans les plis de son manteau. Notre perception n'est pas faite de trois actes distincts et superposés : le premier dans lequel

au duc amoureux dans le *Soir des rois* de Shakespeare [Twelfth Night], personnification poétique de ce type, elle arrive à leur oreille, semblable à un doux vent du Sud chargé du parfum d'une touffe de violettes. Cet état de sensibilité passive est si peu artistique que l'auditeur qui s'y trouve plongé reste dans le même cycle d'impressions, en écoutant des œuvres d'individualité diverse et est incapable de distinguer ce qu'il y a de propre à chacune. Au contraire, chez celui qui écoute la musique en artiste, rien ne ressemble à cette passivité ; il réagit et pénètre ce qu'il entend.

nous voyons des formes et des couleurs, le second où l'imagination accuse les reliefs de la figure, la profondeur des yeux, la perspective de la draperie sur laquelle se détachent le corps de la vierge et ceux des deux personnages qui la contemplent, le troisième enfin, grâce auquel nous saisissons dans ces contours les idées de jeunesse, de grâce, de gravité, de reconnaissance. Bien au contraire : nous contemplons le contenu de nos idées — les notions de mère aimante et heureuse — dans le vêtement des formes sensibles où elles sont enveloppées ; la contemplation intellectuelle se nourrit des attitudes, couleurs, dessins, formes qui individualisent l'idéal artistique de la Madone de Raphaël. Voilà pourquoi la perception d'art réside, en fin de compte, dans une *intuition* — *l'intuition* de l'abstrait dans un singulier. Raphaël n'a pas fait une peinture de l'amour maternel de la Vierge ; il a imaginé telle figure de femme, avec une expression de traits déterminée, fixée dans telles attitudes, tels dessins : c'est telle madone et non telle autre.

Il en est autrement du travail que fournit l'intelligence dans l'acquisition de la *science*. Ici l'apport des sens ne constitue qu'un matériel expérimental, dans lequel l'homme de science cherche à découvrir *ce qui est*. Quand le chimiste soumet le chlore à des réactions de laboratoire pour découvrir son mode d'activité, il lui est fort indifférent que *telles* particules de chlore ou *telles* autres servent de matière à l'expérience : la loi seule lui importe. De même nos notions d'avarice, d'amour maternel, qui sont entrées comme objet de science dans le trésor

d'idées morales accumulé par nos expériences, ont pour nous une signification détachée de *tel* avare déterminé, de *telle* mère aimante.

Au moment de la perception d'art, nous n'avons pas conscience du travail qui s'opère en nous ; nous n'analysons pas le procédé qui nous fait contempler le rayonnement d'une idée abstraite dans les données individuelles et concrètes des sens et de l'imagination. Spontanément l'intelligence cède à l'œuvre, elle subit sa domination, elle s'y complaît à tel point qu'elle s'oublie elle-même et que le processus de son activité lui échappe. Quand elle y réfléchit, quand elle se demande comment elle se comporte vis-à-vis de l'art, le charme est rompu, l'attitude esthétique a cessé, et le travail psychologique commence. L'intelligence, dans la perception d'art, ne va pas au delà de cette contemplation qui retient son activité dans le champ du percept, ou du concept. Rien dans son activité ne ressemble au travail de décomposition qui est le propre du savant.

Faut-il, pour expliquer le côté *intuitif* de la perception d'art, en même temps que sa supériorité sur la sensation, recourir à un mode spécial et nouveau de connaître, à une sorte de mystérieuse captation de l'individuel ? Il ne me paraît pas, les ressources ordinaires de la vie représentative y suffisent, à condition d'admettre cette étroite union de la sensation et du concept dans un acte de contemplation unique. Tout est clarté dans la perception d'art ; le trouble, le frisson qui l'accompagne

provient d'ailleurs, il dérive de l'émotion ou du sentiment artistique proprement dit.

VIII. — Par l'interaction de nos facultés perceptrices, l'étreinte de l'œuvre d'art est extensive ; elle envahit toute notre vie de connaissance et nous prend par ce qu'il y a de plus humain en nous. On peut se rendre aisément compte qu'elle comporte aussi des degrés ***d'intensité***, et que dès lors la perception est progressive.

La première étape, que nous avons appelée le choc esthétique, est l'impression d'ensemble que reçoit le spectateur ou l'auditeur placé pour la première fois devant une œuvre d'art et subissant la commotion initiale qui fait qu'une œuvre nous paraît belle. Impression pénétrante, qui met tout l'être perceptif en éveil et laisse dans le souvenir une trace durable. La première audition de la huitième symphonie de Beethoven, la première visite à la cathédrale de Chartres, la première vision de la ***Descente de Croix*** de Rubens, la première apparition de la ***Vénus*** de Milo dans le salonnet du Louvre sont des événements inoubliables pour ceux qui ont su les vivre. Puis, le travail de pénétration commence : l'œil scrute les couleurs, les formes, les dessins, les recoins ; l'imagination travaille ; une à une les idées surgissent et au fur et à mesure la perception s'enrichit. Une seconde, une troisième audition de la symphonie fait comprendre et goûter une foule de détails qui avaient échappé d'abord ; une nouvelle visite à la cathédrale amène de nouvelles découvertes, et ainsi en est-il de la toile, du poème ou

de la statue. Plus on vit dans l'intimité du chef-d'œuvre, plus il se donne et se révèle. Ce n'est pas à dire que la perception d'ensemble disparaisse et que l'œuvre se débite au détail, mais tout élément nouvellement saisi s'incorpore dans l'ordre intégral, se totalise avec ce qui est antérieurement saisi, acquiert un sens esthétique par ses rapports avec l'ensemble. L'achèvement de la perception d'art, l'étape finale se trouve être la plénière et harmonieuse possession de l'idéal, de tous les éléments de beauté, la pénétration intime de la pensée artistique, une communion de l'âme du spectateur avec l'âme de celui qui inventa les formes sensibles et les réalisa.

IX. — La philosophie de l'art à laquelle nous souscrivons est, on le voit, une philosophie intellectualiste, mais d'un intellectualisme mitigé, puisqu'elle fait sa part à l'activité des sens. Elle rend compte dans l'œuvre d'art du côté perceptif qui embarrasse très fort les esthétiques sentimentales, et elle explique non moins bien que celles-ci le côté émotif de l'impression, ainsi que nous le dirons dans la suivante conférence.

§ 2. — L'Émotion artistique

SOMMAIRE: I. Facteurs de l'émotion artistique — II L'élan d'amour. Son désintéressement. — III. Amour de l'œuvre d'art et amour de la recherche scientifique. L'amour de l'œuvre n'est pas l'amour de nous-mêmes. — IV. Il est un amour de contemplation. — V. Le plaisir d'art. Aspect physiologique et psychologique. — VI. Conditions du

plaisir d'art. Lois de durée. — VII. Lois d'intensité. Application : la valeur esthétique des données archéologiques et de la moralité. — VIII. Lois d'harmonie. — IX. Côté personnel et variable de l'impression.

I. — Par un premier *choc*, le choc artistique, l'œuvre suscite en nous une première connaissance, et au fur et à mesure que s'opère la diffusion de ses éléments elle nous remplit la conscience d'elle-même. Or, à *chacun* de ces stades, la perception d'art se double d'un état affectif qu'on appelle communément *émotion* d'art, ou *sentiment* artistique, ravissement qui met l'âme en fête et qui n'est à nul autre comparable. Le vocabulaire de la psychologie affective est flottant et indécis, car les phénomènes qu'elle étudie s'accomplissent dans un clair-obscur de conscience. Le plaisir et la douleur font cortège à toutes nos activités psychologiques, mais un cortège plus ou moins mystérieux ; ils nous mettent en présence de modalités d'autant plus réfractaires à l'analyse que les fonctions de la vie qu'ils accompagnent sont plus élémentaires. Les joies de la santé, le plaisir organique qu'apportent à nos corps déprimés les effluves du printemps sont aussi difficiles à pénétrer que les malaises et les mélancolies de nature physiologique. Par contre, les joies et les douleurs intellectuelles et morales — auxquelles on réserve plus spécialement le nom *d'émotions* pour les distinguer des plaisirs et douleurs physiques — révèlent avec plus de netteté leurs causes, leur contenu et leurs effets. Dans la gamme des sentiments ou des

émotions supérieures, le sentiment artistique est un de ceux qu'on peut le mieux, semble-t-il, *tirer au clair ;* il bénéficie en quelque sorte de la lumière dont s'entoure la *perception d'art ;* il en reçoit les reflets. L'émotion ou le sentiment d'art — les deux appellations sont synonymes — se prête, en effet, à une décomposition semblable à celle d'un rayon solaire à l'issue d'un prisme. J'y trouve ces deux facteurs : un élan d'amour vers l'œuvre perçue — un frisson de plaisir dont cet élan d'amour s'accompagne. Etudions l'un et l'autre.

II. — L'œuvre d'art suscite un élan d'amour. Comme tout amour, celui-ci nous porte à rechercher l'union avec l'aimé et se complaît dans sa possession. On n'en pourrait douter. Nous aimons les œuvres d'art de toutes les énergies de nos âmes. Nous les recherchons comme des amis très chers. Nous avons des préférés dans les musées, dans les églises, auxquels nous nous consacrons plus volontiers, et nous nous imposons des sacrifices pour leur rendre visite. Il y a quelques années, au cours d'un voyage en France, un ami sut nous décider à faire un détour de cinquante kilomètres pour revoir l'embrasement des vitraux de la cathédrale de Troyes sous le feu du soleil couchant. Même dans nos maisons, où chaque objet d'art n'a pu entrer que par la grâce d'une permission spéciale, où chaque bibelot est chargé d'un souvenir, nous avons des préférences : permanentes ou changeantes, peu importe, elles sont l'indice d'une affection.

De quelle qualité est cet amour de l'œuvre d'art?

D'abord il est désintéressé ; il n'est pas fait de convoitise et ne s'inspire pas de ***l'utilité*** de l'objet. Amour du beau et amour de l'utile ne se confondent pas. L'affamé aime les mets qu'on lui sert, à cause du bien qu'ils lui procurent; l'ouvrier aime un bon outil à cause des services qu'il lui rend ; le propriétaire qui convoite un champ contigu à son bien trouve de la jouissance à s'arrondir. Dans tous ces cas, l'objet est aimé d'un amour ***d'utilité***, et celle-ci ne va pas sans une ***possession*** plus ou moins exclusive, au profit de celui qui en est le bénéficiaire. Rien de semblable dans l'amour de l'œuvre d'art. Je ne songe pas à acquérir, à mon profit, à asservir à mon usage une toile que j'admire dans un musée. A quel artiste l'idée viendra-t-elle de se rendre propriétaire d'une cathédrale ? Certes la joie du collectionneur peut se superposer à l'amour de l'artiste, mais les deux sentiments sont distincts, et le premier exclut le second pendant tout le temps qu'il absorbe l'âme. Au surplus, ce n'est pas le premier qui est le plus noble. Les amateurs farouches qui jouissent jalousement de leurs œuvres d'art, et veulent s'en réserver le monopole, sont des maniaques chez qui l'impression artistique pure et sereine me paraît fort compromise. Quoi qu'en dise M. Guyau dans ses *Problèmes d'esthétique contemporaine,* l'utile n'est pas le beau. Les Halles de Paris ne sont pas *belles* par les sommes d'utilité que représentent les paniers remplis de pêches savoureuses ou de pois délicieux, et l'attrait sensuel que peut éprouver le gourmet au spectacle de tant de bonnes choses

ne trouve pas de place dans la gamme des sentiments artistiques. Vous reconnaîtrez, ici, une fois de plus, l'insuffisance de l'esthétique de la vie, qui confond tout, en voulant élargir outre mesure l'impression de beauté. Certes — et c'est un argument que M. Guyau fait valoir — le charretier appellera *belle* la route plane qui n'imprime pas de cahot à son véhicule, mais le chasseur lui aussi parle d'un *beau* labour, quand il espère y rencontrer un lièvre ; et dans les études de notaire une *belle* ferme est une ferme de bon rapport. Dans tous ces cas, l'épithète de *beau* n'a pas de portée artistique. Le prétendre c'est jouer sur les mots ; mais personne ne s'y trompe, pas plus qu'en parlant du *chien* on ne confond l'animal et la constellation qui porte le même nom.

L'amour de l'œuvre d'art est désintéressé, il est de *libre jeu*. La plupart des psychologues répètent ces formules de provenance Kantienne, et ils ajoutent, à la suite de H. Spencer, que l'amour de l'œuvre d'art est une *jouissance de luxe*. N'allons pas croire que Kant ou Spencer ait l'honneur de cette découverte. Déjà les philosophes du Moyen Age insistent sur la distinction du *beau* et de l'*utile* et la rattachent à la distinction plus profonde du *beau* et du *bien*. Le plaisir de l'utile, nous disent-ils, est rivé à la possession matérielle de la chose, c'est le *id quod placet* — tandis que le plaisir du beau découle d'une simple connaissance de la chose, *id cuius apprehensio placet* [1]). La formule est de

1) THOMAS D'AQUIN, *Summa theologica*, 1ª 2ªᵉ, q. 27, art. 1.

Thomas d'Aquin. L'esthétique utilitaire n'est pas davantage une théorie propre à M. Guyau puisqu'elle apparaît dans l'esthétique socratique. « Mon nez camus est *plus beau* que celui du jeune Kratobyle, dit Socrate, car il sert mieux que le sien à flairer les objets ».

C'est le désintéressement de l'émotion d'art qui lui confère sa pureté, sa noblesse, et voilà ce qui explique le calme et la sérénité que l'œuvre d'art engendre, le respect qu'elle inspire, la vénération dont on l'entoure. Le désintéressement de la jouissance d'art est si caractéristique qu'il éclate alors même que dans les choses d'art nous contemplons la réalisation d'une *utilité*. Et c'est le cas, on l'a vu, dans les arts utilitaires et industriels où l'utilité est la seule raison d'être des choses, et où par conséquent la perception a pour objet le rayonnement, l'éclat de cette fin utilitaire des objets. Tant il est vrai qu'il y a lieu de distinguer la jouissance utilitaire que peut donner la possession d'un objet — le fait d'habiter une maison par exemple — et la jouissance esthétique que procure la considération de son habitabilité.

III. — L'amour du vrai que donne la science est un amour de sécurité : Le doute est un tourment. Quand il porte sur des questions morales, comme de savoir s'il existe un Dieu, une vie future, il devient une torture. A lire les cris d'angoisse que ce doute arracha à l'âme de Jouffroy, on a le frisson. La certitude, par contre, amène la sécurité ; nous aimons le vrai parce qu'il nous renseigne sur le réel, en nous donnant conscience de l'accord de

nos pensées, de nos jugements, de nos constructions scientifiques avec la réalité.

Faut-il en dire autant du beau ? Non. Quand nous nous portons vers l'œuvre d'art, nous ne voulons pas nous assurer de l'existence de lois qui régissent le réel et jouir de l'apaisement que cette assurance procure, et par ce côté l'amour de l'œuvre d'art diffère du sentiment qui soutient le savant dans l'ardeur de ses recherches scientifiques.

Cacherait-il par hasard un amour de nous-mêmes, la complaisance que nous aurions à nous rechercher dans l'œuvre, à lui confier nos secrètes pensées, nos sentiments intimes, à projeter notre âme dans l'œuvre d'art ? Pas davantage. Ce n'est pas nous qui versons notre moi dans l'œuvre ; c'est l'œuvre au contraire qui nous remplit d'elle-même, qui envahit la conscience avec tout son contenu idéal et expressif. Cela est si vrai que plus l'âme cède à l'attrait de l'œuvre et se laisse dominer par elle, moins elle fait attention à elle-même, à tel point qu'il vient un moment où le sentiment de son activité lui échappe. Les œuvres d'art les plus parfaites, les plus objectives et les plus intellectualistes — par exemple la statuaire grecque, la Divine Comédie, les cathédrales gothiques, les tragédies de Racine — sont aussi les plus réfractaires à ces autoprojections : nouvelle preuve que l'amour d'art a pour objet direct l'œuvre aimée et non le sujet aimant. Assurément, c'est à nous que l'œuvre aboutit en fin de compte, puisque tout état conscient est *notre* état conscient ; et à ce point de

vue on pourrait dire que nous nous retrouvons indirectement dans l'œuvre d'art, mais cette recherche et cette découverte du *moi* n'est ni le principe de notre élan vers la beauté, ni le terme où il s'arrête. Ramener l'amour de l'œuvre d'art à l'amour du moi serait retomber dans les errements de l'esthétique de l'*Einfühlung*, méconnaître la valeur de la technique et le rôle primordial de l'œuvre dans l'impression qu'elle produit : nous nous répéterions inutilement si nous entreprenions de montrer les insuffisances de pareille philosophie de l'art [1]).

Rappelons toutefois que, si le phénomène de la projection sentimentale du moi dans les choses n'est pas *l'événement artistique proprement dit*, il n'en est pas moins réel, et dès lors il relève de la psychologie affective. Qu'une madone de Raphaël, qu'une ballade de Chopin deviennent les confidentes de nos joies et de nos douleurs, de nos enthousiasmes et de nos déceptions — c'est un effet étranger à l'art, mais qui, à certaines heures de la vie, peut devenir plus puissant que l'impression artistique elle-même. Il fait partie, comme le respect, l'admiration, la sympathie, d'un groupe de *sentiments associés* qui sont des formes de l'amour, mais ne sont que des accompagnements, des accessoires du sentiment esthétique. On pourrait consacrer de nombreuses leçons à étudier ces *sentiments multiformes* qui composent le cortège de l'émotion artistique et que tant de personnes confondent avec elle.

1) Cf. pp. 57 et suiv.

IV. — De quelle nature donc est l'amour de l'œuvre d'art, puisqu'il n'a rien d'utilitaire ni d'intéressé et qu'il ne consiste pas en un amour de nous-mêmes ? On peut répondre : C'est un amour de pure contemplation. Nous aimons l'œuvre pour la contempler ; nous rivons nos yeux, nos oreilles, nos imaginations, nos intelligences aux idées musicales, architecturales, littéraires, plastiques qui nous provoquent par leur éclat et que l'artiste sait faire rayonner dans la matière. Tout notre être est suspendu à l'affirmation puissante de l'idée. C'est l'intuition pure de l'abstrait dans le concret que nous chérissons, et l'amour trouve un aliment sans cesse renouvelé, au fur et à mesure que nous pénétrons davantage les plis et les replis de l'idéal. Le bien poursuivi est un bien de contemplation. Sur celle-ci repose l'union que nous contractons avec l'œuvre d'art ; union sereine et profonde qui remue l'âme sans l'agiter, impose silence à la cupidité des passions et fait vivre à l'âme les heures les plus exquises de la vie.

V. — Après l'élan vient la possession ; après le désir, le repos de jouissance. L'amour satisfait engendre le plaisir. L'union avec l'œuvre aimée, dans l'acte de la contemplation sereine, remplit l'âme d'un frémissement spécial qui, suivant le mot de Keats, fait de l'œuvre d'art un rayon de permanente joie, « a thing of beauty is a joy for ever » [1]). C'est le plaisir artistique proprement dit.

En quoi consiste ce plaisir d'art, ce frisson de

1) KEATS, *Endymion Book*, I, p. 164, éd. E. Rhys (Everyman's libr.).

jouissance ? Les psychologues contemporains qui se sont spécialement occupés des tonalités de plaisir et de douleur reconnaissent leur impuissance à *définir* ces états de conscience dont déjà Platon disait dans le *Phédon*, par la bouche de Socrate : « l'étrange chose, mes amis, que le plaisir, et comme il est proche de la douleur qu'on dit être son contraire ». Le plus clair des résultats auxquels ont abouti de récentes recherches, est d'avoir précisé le lien entre l'aspect physiologique et l'aspect psychologique du plaisir et de la douleur.

Sous sa forme extrême, la théorie physiologique, défendue par Lange et W. James, réduit tous les phénomènes de la vie affective à des troubles organiques et les émotions ne seraient qu'une forme de ces ébranlements corporels. Au lieu de dire avec le sens commun : Je suis triste et je pleure, il faudrait dire : je pleure et cela me rend triste. William James a voulu étendre cette explication non seulement aux joies et aux peines physiques, mais encore aux émotions délicates parmi lesquelles l'émotion artistique occupe la première place. « Un éclair, écrit-il, un coup dans la poitrine, un frémissement, une respiration profonde, une agitation du cœur, un frisson dans le dos, des larmes qui viennent aux yeux, un trouble de l'hypogastre, sans parler de milliers d'autres symptômes impossibles à désigner, voilà ce que nous pouvons ressentir au moment où la beauté nous excite » [1]. Au

1) *La théorie de l'émotion*, p. 99, trad. franç. Paris, Alcan.

surplus, il nous a appris plus haut que l'émotion est un concomitant étranger du plaisir d'art et que celui-ci réside tout entier dans un jugement de vérité [1]). Quelle que soit sa valeur quand il s'agit des plaisirs et des douleurs physiologiques, la théorie de W. James est inapplicable aux sentiments esthétiques et aux sentiments supérieurs en général. La jouissance d'art n'est pas un phénomène accessoire qui se déroule parallèlement à la perception de l'œuvre : les deux sont partie intégrante d'un phénomène unique, qui est l'impression, et la constituent au même titre. Sans compter qu'on ne peut ramener le jugement qui accompagne le sentiment esthétique, à un simple *jugement de vérité*, sous peine de dénaturer les faits et de confondre l'art et la science. Au demeurant, dans la plupart des cas, l'émotion d'art est calme et sereine, comme la représentation, et quand je jouis des ogives élégantes de la cathédrale de Poitiers, je ne ressens rien qui ressemble « à un éclair, à un coup dans la poitrine, à un frisson dans le dos ». Le concomitant physiologique n'a pas, dans la production du plaisir d'art, le rôle prédominant que William James lui assigne ; il convient de ramener son influence à des proportions plus justes, et de se retourner du côté *psychologique* de l'émotion.

Reste l'aspect psychologique. Faut-il renoncer à pénétrer le *charme*, le *plaisir* de l'impression d'art ? Non. Mais il faut se résoudre à le saisir par

1) Lequel est lui-même variable, conformément à l'interprétation pragmatiste. Cf. p. 77.

le seul côté qu'il offre à l'analyse, c'est-à-dire dans les causes conscientes qui le provoquent. Quel autre moyen d'ailleurs y aurait-il de parler de l'émotion, sinon en « l'intellectualisant », en la soumettant au prisme de la pensée et dès lors en la convertissant en objet de pensée, en *sentiment connu ou perçu ?* En d'autres termes nous voici une fois de plus ramené à *l'intellectualisme* — et à la théorie intellectualiste du plaisir. Cette théorie, formulée pour la première fois par Aristote, et à laquelle on revient, tient dans ce beau passage de la *Morale à Nicomaque* : « Le plaisir n'est pas l'activité même ni une qualité intrinsèque de l'acte, mais c'est un surcroît qui n'y manque jamais, c'est une perfection dernière qui s'y ajoute, *comme à la jeunesse sa fleur*. Chaque action a son plaisir propre et l'effet du plaisir est d'augmenter l'intensité de l'action à laquelle il est lié » [1]). *Le plaisir est à l'activité ce que la fleur, la fraîcheur du teint sont à la jeunesse:* voilà énoncé, en termes d'une suprême élégance, le principe que le plaisir est consécutif à une activité consciente. Épanouissement des fonctions organiques quand on sent circuler la vie comme une sève bienfaisante, marche, patinage, air aspiré au galop d'un cheval ardent ; exaltation de la vie des sens, plaisir des yeux à la vue de brillantes couleurs, délectation de l'oreille sous les caresses de la mélodie, volupté du toucher sur les cassures du velours, joies du palais et de l'odorat, plaisirs de l'imagination et du travail scientifique, jouissance

1) *Morale à Nicomaque*. Lib. X, ch. 4, trad. Ravaisson.

morale que donne la conscience du devoir accompli : il n'est pas une activité consciente qui ne puisse devenir une source de plaisir. Par contre, sans dépense d'énergie point de plaisir. L'inaction n'engendre que l'ennui et la lassitude. Même le *farniente* si prisé des méridionaux, ne doit pas son charme à l'absence totale d'activité, mais bien au changement incessant des activités. La délicieuse rêverie au coin du feu, après une journée de fatigue, n'est pas une forme de l'inaction, car l'imagination bat la campagne tandis que les muscles se détendent. De même, sans conscience pas de plaisir : le plaisir de s'endormir coïncide avec cet instant fugitif où nous sentons s'apaiser nos activités nerveuses et musculaires, il disparaît quand le sommeil fait descendre l'activité vitale sous le seuil de la conscience.

VI. — Dès lors, la voie est tracée dans l'étude de la psychologie du plaisir : il faut déterminer moyennant *quelles conditions* la dépense d'activité se teinte de plaisir et de douleur, et, comme nous savons d'autre part de quelles activités conscientes l'attitude d'art est faite, les applications au plaisir artistique s'offriront d'elles-mêmes. Ces conditions peuvent être formulées en lois et nous nous bornerons à en considérer *trois* : loi de durée, loi d'intensité, loi d'harmonie.

La première ne doit pas nous arrêter longtemps. De même qu'une promenade excessive engendre la fatigue et chasse le plaisir, de même la visite prolongée d'un musée devient un supplice, les auditions musicales trop longues épuisent les nerfs,

agacent l'oreille et font fléchir les attentions les plus soutenues. Sans mesure, il n'est point de plaisir. Inversement, il y a un minimum de *durée*, en deçà duquel l'intérêt de l'œuvre n'a point le temps de pénétrer le sujet qui en doit jouir. Il est manifeste que ces limites de durée, entre lesquelles l'activité de contemplation se déploie pour être génératrice du plaisir, varient d'après les aptitudes et les capacités individuelles.

VII. — Une seconde loi, non moins générale, règle *l'intensité* de l'énergie psychique, source de plaisir : le plaisir grandit en intensité avec l'activité qui l'engendre. Pour ne parler que des activités de perception, un objet trop simple nous laisse indifférents ; trop compliqué il nous fait souffrir [1]).

Appliquée au plaisir d'art, la loi montre excellemment que celui-ci s'accroît à mesure que la perception gagne en clarté ou s'étend à un réseau plus considérable de rapports et d'éléments. La clarté de la perception engendre, avec le minimum d'effort et de fatigue, le maximum d'activité. Les grands artistes du violon et du piano ne sont-ils pas

1) Les expériences au dynamomètre fournissent une confirmation de la loi. L'opérateur invite un sujet à se prononcer sur l'odeur plus ou moins agréable ou désagréable d'un flacon de musc qu'il approche ou éloigne du nez en même temps qu'un appareil dynamométrique enregistre la dépense d'une activité musculaire. Or, l'aiguille du dynamomètre monte à mesure que le parfum du musc, se rapprochant, devient plus agréable ; il atteint à un moment donné un maximum. Mais si l'opérateur rapproche davantage encore le flacon des narines du sujet, celui-ci déclare l'odeur très désagréable et aussitôt le dynamomètre marque un fléchissement de l'activité. Ch. Féré, *Sensation et mouvement*, pp. 62 et 63.

ceux dont le jeu est fait de lumière et de clarté, qui excellent à donner du relief aux moindres dessins musicaux, et rendent avec le plus de netteté la pensée de l'artiste ? C'est ce qui nous charme dans leur talent, plus encore que leur virtuosité. Pour la même raison une œuvre qu'on *revoit* plaît davantage qu'au premier contact : on la perçoit plus clairement — et aussi on y perçoit plus de choses. Plus le contenu de la perception est riche en éléments ordonnés, plus le réseau des rapports que cet ordre implique s'étend et s'élargit, plus intense aussi est l'activité qu'il faut dépenser pour les tenir devant le regard de la contemplation et plus large et plus pénétrant est le plaisir d'art qui en résulte. C'est une des raisons pour lesquelles, à mon avis, le rythme ternaire en musique cause plus de plaisir que le rythme binaire ; et la peinture, qui joint la couleur au dessin, plus que le simple dessin au crayon noir. De même, dans une tragédie, au fur et à mesure que l'action se noue et que l'intrigue se complique, l'intérêt va grandissant.

A la lumière de ce principe, on peut se rendre compte du rôle artistique de l'archéologie et de l'histoire ainsi que de la valeur esthétique de la moralité.

Art et archéologie ne se confondent pas. La jouissance de l'archéologue qui fixe la provenance, l'état civil, l'histoire d'une statue, et qui par un fragment de marbre cherche à reconstituer tout un ensemble, est autre que celle du peintre ou du statuaire au moment où ceux-ci s'éprennent de la beauté des formes. — Mais la connaissance des

données archéologiques n'a-t-elle aucune influence sur la perception d'art ? Ne vient-elle pas enrichir cette perception en plaçant l'œuvre dans un nouveau réseau de relations ; l'activité de perception et dès lors le plaisir d'art n'en sont-ils pas agrandis ? Il serait difficile de le contester. Les métopes du Parthénon me paraîtront plus belles lorsque mon imagination, appelant à son service mes connaissances d'histoire et d'archéologie grecques, pourra de la sorte reporter l'œuvre à sa naissance et la replacer dans son milieu. Notre-Dame de Poitiers me paraît plus belle quand je tiens compte de tout ce qui touche à ses origines et même de l'influence qu'elle a exercée sur l'évolution de l'art roman. Et la toile du Brugeois Finsonius conservée dans la chapelle de votre Lycée parla plus éloquemment à mes yeux, à mon imagination, à mon entendement, quand j'appris le charmant épisode qui lie son histoire à celle de Flandrine de Nassau [1]).

C'est en partant du même principe qu'on peut le mieux résoudre la question de savoir *si la moralité ou l'immoralité de l'œuvre d'art exerce une influence sur sa beauté.* Problème délicat, qu'on embrouille presque toujours, parce qu'on le confond avec cet autre problème qui lui aussi relève des rapports de l'art et de la morale et qu'on peut énoncer ainsi : l'art a-t-il une mission morale à remplir ? Le premier est d'ordre esthétique, le

1) Cette œuvre magnifique, représentant la *Nativité,* fut adressée à Flandrine de Nassau, abbesse de Ste-Croix à Poitiers, par son père Guillaume le Taciturne.

second d'ordre moral ou éthique et c'est du premier seul qu'il s'agit pour le moment.

Avant de le résoudre, une mise au point sommaire est de rigueur. Une œuvre d'art ne peut produire un effet de moralité ou d'immoralité que si, de façon directe ou indirecte, elle a des rapports avec un acte humain. Ainsi le veut la nature des choses. Il est manifeste que les toiles de Snieders représentant des fruits et des fleurs n'ont rien à voir avec la morale. — De plus la question ne se pose pas pour tous les actes humains représentés par l'art. La plupart des sujets dont s'inspirent les arts plastiques et littéraires entrent dans la catégorie des *actions dites indifférentes*, parce que leur relation avec le bien moral et le devoir moral ne surgit pas de leur seul fait, mais dépend d'un système de moyens et de fins dans lequel ces actions sont impliquées et dont l'œuvre d'art ne se soucie pas. Le jeu de boules et le tir à l'arc, que Teniers a si admirablement représentés dans ses scènes de la vie flamande, ne sont en eux-mêmes ni bons ni mauvais, bien qu'ils puissent devenir l'un ou l'autre. Le campagnard qui cherche dans le jeu de boules une distraction honnête, fait bien ; le soldat qui déroberait en faveur du jeu le temps qu'il doit au service militaire, ferait mal. De là il résulte que l'impression de moralité sera produite par des œuvres d'art représentant des actions positives de vertu — tels l'héroïsme d'un soldat, un geste de pardon, une adoration, une prière ; tout comme l'œuvre immorale sera celle qui blessera par l'étalage du vice nos sensibilités morales et nos pudeurs.

Ainsi apparaît dégagée de toute autre la question de savoir si l'impression de *moralité* ou d'*immoralité* que comporte la perception de l'œuvre est une valeur ou une nuisance artistique.

Or, ne pensez-vous pas que l'effet de *moralité positive* — ce que Taine appelle assez justement « la bienfaisance du caractère » — constitue une valeur artistique *parce qu'il agit sur l'intensité du plaisir de la perception ?* Toutes choses égales d'ailleurs, c'est-à-dire de deux œuvres d'art égales en fini, en exécution, en richesse d'éléments ordonnés, celle qui présentera à la contemplation esthétique un rapport de moralité exigera un travail de perception plus plénier, et dès lors engendrera une jouissance d'art plus parfaite que celle dont le sujet est dépourvu de ce rapport. Le *Saint François d'Assise* de Murillo (musée de Séville) l'emporterait donc en beauté sur ses *Mangeurs de Fruits* (Munich, ancienne pinacothèque) pour la seule raison qu'il nous montre le renoncement parfait d'un homme qui embrasse la pauvreté. La moralité de l'œuvre transfigure les éléments purement plastiques, comme le geste du soldat qui s'expose prend de la noblesse quand nous songeons au devoir patriotique qui l'inspire. Là est le secret de l'impression profonde que produisent — même sur ceux qui ne croient pas, — des œuvres comme la *Descente de Croix* de Rubens, le *Christ mourant* de Velasquez. La mort au gibet d'un homme de douleur est un sujet digne de tenter un artiste — mais quand ce crucifié est l'Homme-Dieu, la pensée suit le rayonnement de l'idée de sacrifice dans les

régions suprêmes de la grandeur morale. De même, le triomphe du sentiment patriotique et du devoir sur l'affection paternelle — que Corneille dramatise dans *Horace* — enrichit sans conteste l'ordre artistique déployé dans la tragédie ; et il en faut dire autant des scènes de *Polyeucte*, de *Cinna*, d'*Athalie* où le spectacle des plus sublimes vertus élève l'art jusqu'à ses plus hauts sommets.

Tout cela confirme cette vérité que l'état esthétique est fait d'activités et de réactions et que, pour juger de l'œuvre d'art, il ne suffit pas de le subir passivement. L'attitude artiste, loin d'être une sorte d'état hypnotique où la personnalité s'évanouit, est une mise en valeur parfaite de la personnalité.

VIII. — Une troisième loi règle l'exercice de l'activité de contemplation, source de la jouissance d'art, et elle touche aux profondeurs de la vie affective : l'activité doit se dépenser de façon harmonieuse, car tout plaisir est condamné à diminuer, voire même à disparaître, quand il est en lutte avec une douleur [1]). C'est que l'être humain n'est pas une sorte de mosaïque de facultés dont chacune agirait pour son compte et teinterait son agir de plaisir ou de douleur : s'il en était ainsi, nous

1) Pour la même raison, l'activité source de plaisir doit être facile, et se dépenser dans le sens de son déploiement moral. L'entrave endolorit ; et l'effort aigrit si l'obstacle résiste. Il faut chercher dans leur adaptation même à l'organe, la raison de la jouissance que l'œil éprouve à suivre certaines courbes et certaines couleurs, l'oreille à saisir certains rapports concrets de sons. Et on peut ajouter avec les anciens que l'ordre plaît à l'intelligence parce qu'elle-même est merveilleusement ordonnée : « quia ipsa ratio proportio est ». Cf. chap. IX.

pourrions souffrir d'une part, sans que la souffrance altérât en rien notre jouissance d'autre part. Bien au contraire, l'agent qui produit ces diverses activités est *un ;* et cette unité que la conscience atteste clairement entraîne une hiérarchie, une subordination dans les activités conscientes et dans les plaisirs qu'elles engendrent. Criez au feu dans une salle de théâtre, et la seule menace de l'incendie et des souffrances qui s'ensuivent coupera court à la plus pénétrante des jouissances de l'art scénique. Le spectacle de la douleur n'est dépouillé d'amertume que si l'on a conscience que cette douleur est feinte, comme celle qui se manifeste à nos yeux au feu de la rampe. Quand, assis dans un moelleux fauteuil, nous voyons sur la scène surgir un brigand qui brandit son épée, nous ne songeons pas à fuir, et nous pleurons de douces larmes sur le sort des héroïnes malheureuses. Au contraire, si la douleur dont nous sommes témoins devient réelle, le spectacle nous en est pénible. — Plaisir et douleur sont des affections de tonalité opposée qui ne peuvent cohabiter dans la conscience. Entre les deux un combat s'établit en champ clos, et toujours au détriment du plaisir.

Or, n'est-ce pas un de ces heurts que produit en nous l'impression de l'*immoralité sensuelle* laissée par certaines œuvres d'art? Non que ces œuvres soient dépourvues de beauté. L'harmonie des formes s'y déploie, elles ont l'éclat que donne à l'idée artistique le vêtement de formes élégantes — leur dénier toute beauté serait manquer de jugement ou d'impartialité — ; mais la raison étant

dans l'homme la faculté royale, ce qui est de nature à froisser le sens moral doit entraîner une diminution dans la jouissance contemplative. L'immoral dans l'art — qu'il ne faut pas confondre avec le nu dans l'art [1]) — exerce une *influence négative*, dans la mesure où il trouble la sérénité de la contemplation et à ce titre il est une nuisance artistique [2]). L'art n'a donc pas pour champ réel tout le vrai, car dès que le réel et le vrai ne peuvent plus produire la contemplation dans des conditions d'harmonieuse jouissance, ils sont exclus du royaume de la beauté.

IX. — Terminons cette étude du sentiment esthétique par une considération que vous aurez faite avant moi et que je me bornerai à indiquer

1) Par art immoral, on entend avant tout l'art sensuel, celui qui par ses descriptions malsaines, ou par l'étalage de formes lascives, suscite des sensations et des imaginations impures. Le nu par lui-même n'est pas immoral, il est dangereux peut-être. Il devient immoral quand on le représente en fonction de l'acte sexuel, et qu'il provoque un plaisir charnel désordonné.

2) Les solutions extrêmes qui ont été proposées de cette question se détruisent par leurs illogismes. Selon Brunetière tout art est immoral, parce qu'il s'adresse aux sens, et que tout plaisir des sens tend à déchaîner les mouvements désordonnés des appétits inférieurs. Erreur et exagération : la jouissance des sens est bonne en elle-même ; elle ne devient mauvaise que si elle contrevient aux normes posées par la raison et trouble l'équilibre psychique. Il est manifeste d'ailleurs qu'une vaste catégorie d'œuvres d'art ne sont ni immorales ni morales, leur contenu de perception n'ayant aucun rapport avec une action humaine. On verse dans une erreur opposée, à prétendre qu'il n'y a pas d'art immoral parce que l'art purifie tout, et que les formes artistiques dont on revêt les sujets immoraux annulent chez celui qui les considère et qui les aime, les impressions d'immoralité. Cela ne serait vrai que si l'artiste avait le privilège d'être constitué autrement que le reste des mortels.

sans l'approfondir : rien n'est plus personnel qu'une *émotion*. Le plaisir est toujours ***mon*** plaisir, et il n'en est pas autrement du plaisir du beau. L'impression d'art comporte un élément subjectif, dont la variabilité tient à des causes multiples, prochaines et éloignées, âge, sexe, tempérament, caractère, éducation, milieu social, etc. Mais il n'en faudrait pas conclure que les impressions esthétiques sont livrées à l'arbitraire et au caprice de l'individu. Le ***plaisir*** d'art en effet est tributaire de la ***perception*** d'art, et celle-ci présente des bases de fixité. L'adage que des goûts et des couleurs on ne discute pas a été sagement corrigé par La Bruyère : « On discute des goûts avec fondement ». Comme corollaire on peut ajouter, et l'expérience l'atteste — que le goût est réformable, après discussion. Ce fondement est le faisceau d'éléments objectifs que l'artiste dépose dans son œuvre, et qui donne à l'œuvre d'art une valeur indépendante des circonstances au milieu desquelles vivent ceux à qui elle s'adresse. Au terme de ces études sur la nature de l'œuvre d'art, nous voilà ramenés à la grande thèse que nous avons énoncée au début : le phénomène esthétique réside dans un accord parfait entre l'œuvre et celui qui s'en imprègne.

CHAPITRE VII

LES FINALITÉS ARTISTIQUES

SOMMAIRE : I. Finalité interne et externe. — II. Finalités individuelles. — III Bienfaisance de l'art dans la vie individuelle. Le culte de l'art. — IV. Finalités collectives.

I. — Nous avons groupé autour de trois questions les problèmes auxquels s'intéresse une philosophie de l'art : Quelle est la genèse de l'œuvre d'art ? Quelle est sa nature ? Quelle est sa finalité ? Il reste à répondre à la dernière question : A quoi sert l'œuvre d'art ?

Si l'on entend par finalité la destination que la nature même des choses confère (finis operis), nous avons répondu par avance : l'œuvre d'art ne sert — d'elle-même elle ne peut servir — qu'à exprimer, grâce à des moyens sensibles, la beauté créée par l'homme et appropriée à ses pouvoirs perceptifs et émotifs. L'œuvre d'art, comme toute chose, a pour finalité interne la plénière réalisation de sa nature. Elle exprime le beau, comme le feu brûle, comme l'aumône soulage. Tel est le sens plausible qu'on peut attacher à la formule : « L'art pour l'Art ».

Mais le plus souvent on entend dans un autre sens la destination de l'art. A côté de leur finalité *interne*, les choses ont, ou peuvent avoir, d'autres finalités, superposées à la première en vertu d'une

volonté de l'homme, et que, de ce chef, on appelle ***externes***, extrinsèques (finis operantis). C'est de ces finalités étrangères que se préoccupe le problème de la mission de l'art. Problème complexe, car on ne peut fixer de limite aux subordinations que la volonté de l'homme a le pouvoir d'assigner aux œuvres d'art.

Essayons d'y mettre de l'ordre en distinguant, dans les finalités artistiques, deux séries, les finalités individuelles et les finalités collectives.

Les deux groupes d'ailleurs, principalement le second, comportent des subdivisions multiples : nous les marquerons au passage, en choisissant de préférence celles qui ont un retentissement dans les préoccupations contemporaines. Chacun de ces nombreux points de vue fournirait matière à un entretien spécial, mais leur étude approfondie n'appartient pas en propre à l'esthétique, et l'on n'en trouvera ici qu'une sorte de tableau en raccourci.

II. — L'œuvre d'art reçoit une *finalité individuelle*, dès que l'homme lui assigne un rôle dans l'organisation de sa vie, dès qu'il la subordonne à un but ultérieur et autre que l'expression de la beauté. La production et la jouissance artistiques entrent alors comme éléments dans la conduite, à la manière de tout autre acte humain, et à ce titre elles se teintent du caractère de la moralité. La fonction morale se superpose à la fonction esthétique.

Le problème de la mission morale de l'art, qui apparaît ainsi sous une première forme, diffère

totalement de celui que nous avons traité à la fin du précédent chapitre. Là il s'agissait de la valeur *esthétique* de la moralité dans l'art, proposée comme objet à la perception contemplative. Ici on considère la valeur *morale* de l'activité esthétique quand on la subordonne à des fins librement choisies. Or, qui ne voit que ce second problème, relevant de la morale, doit se résoudre d'après les principes propres à cette science ?

D'abord il est clair que la subordination de l'œuvre d'art à des fins ultérieures ne peut nuire en rien à son caractère de beauté. Ce caractère serait-il altéré, de ce fait, par exemple, que l'artiste a cédé au mobile de l'ambition, ou qu'il a cherché dans la vente de ses œuvres les ressources nécessaires à la vie matérielle ? Etrange prétention de la part de certains apôtres de l'art pour l'art, qui veulent interdire à l'artiste toute autre préoccupation que celle de produire la beauté pour la beauté, comme si l'artiste était un déséquilibré, à qui il est interdit d'organiser sa conduite, un dévoyé condamné à s'abandonner, à la manière d'une épave, au roulis de l'existence. L'œuvre reste ce qu'elle est, et pour déterminer sa valeur d'art, les intentions de leur auteur n'entrent pas en ligne de compte. Aux beaux siècles artistiques du moyen âge, les imagiers et les sculpteurs, les verriers et les miniaturistes étaient à la fois des artistes et des prosélytes. Chefs-d'œuvre de beauté, leurs madones étaient aussi des messagères de piété. Ils travaillaient pour l'amour de Dieu, et la religion était un des grands principes inspirateurs de la corporation où sont éclos tant de

talents anonymes. Il serait insensé d'en conclure à un vice de leur prosodie, à une moins-value de leur idéal d'art. Loin de nuire à la perfection de son œuvre, les finalités de l'artiste peuvent constituer un stimulant précieux. Ce fut pour plaire au pape Jules II que Michel-Ange s'enferma pendant de longs mois dans la chapelle Sixtine. L'espoir de la renommée, l'idée de la gloire n'ont pu exercer sur son talent que des influences heureuses.

D'autre part, dès qu'on envisage la production de l'œuvre non plus comme fait artistique, mais comme fin d'une libre volonté, elle revêt tous les caractères du fait moral ; comme tel elle tombe sous l'empire des lois qui régissent tout acte humain, et devient, pour celui qui la produit comme pour celui qui la contemple, la source et l'occasion d'effets bienfaisants ou malfaisants, de devoirs et de responsabilités, de mérite ou de démérite.

Les principes généraux de la morale individuelle suffisent à faire comprendre que, s'il est *loisible* à l'artiste de mettre ses œuvres au service d'une idée, d'une religion, d'une morale, on ne voit pas bien au nom de quel principe on lui en ferait une *obligation*. Vous connaissez la théorie grecque de l'époque socratique issue de la confusion du beau et du bien moral. Elle imposait à l'artiste le *devoir* de répandre dans le peuple des idées morales. Ce devoir était mis en corrélation avec la mission sociale de l'art dans l'état grec. L'œuvre d'art, apprend Platon, ne doit pas être une indifférente distraction, mais un enseignement moralisateur.

Rien n'est plus faux que cette déontologie rigo-

riste. Aucun acte de production artistique n'étant l'objet d'une obligation morale, il faut condamner, comme deux théories également outrancières, celle qui impose et celle qui interdit une mission morale à l'artiste.

Dès lors la question de sa responsabilité se résout sans peine. L'artiste n'est pas un être privilégié, un Sur-Homme affranchi des lois qui régissent la conduite des autres humains. Il n'y a pas un code spécial qui immunise les artistes contre des fautes imputables aux autres mortels et fasse d'eux une caste à part, en dehors de l'humanité. Si son œuvre est bienfaisante, il en récolte le mérite ; si elle produit des effets malfaisants, pourquoi n'en répondrait-il pas ? On peut dire de l'artiste dont les œuvres sont des agents de démoralisation ce que Pascal dit à propos de Montaigne : « Son livre n'étant pas fait pour porter à la piété, il n'y était pas obligé ; mais on est toujours obligé de n'en point détourner [1]).

Les apologies artistiques du suicide ont coûté la vie à des milliers d'hommes de tout âge et de toute condition ; l'art impur a précipité dans la volupté coupable des légions de jeunes gens : les auteurs de pareils fléaux ne sont-ils pas des criminels ? [2]).

III. — Sans cesser d'être une dispensatrice continuelle d'impressions de beauté, l'œuvre d'art

1) *Pensées*, ed. Havet, p. 344.

2) L'artiste est non moins le maître de son œuvre ; il a sur elle un droit de propriété et il est juste que la loi le protège contre les plagiaires et les déformateurs.

devient aisément dans la vie intime de l'individu, une pourvoyeuse de consolations, de sourires, de joies et un agent de moralisation. Elle est apaisante ou tonifiante. Aux œuvres d'art que nos foyers abritent, aux objets mobiliers de la vie quotidienne, ne confions-nous pas nos peines pour les soulager, nos joies pour les doubler ? Dans la tourmente de la vie et les inévitables blessures du chemin, une page de littérature, une heure de musique, un album qui nous rappelle les impressions ressenties devant des chefs-d'œuvre d'art déversent sur l'âme des influences calmantes, et ces diversions délicieuses ressemblent à de chauds rayons de sympathie. Dans ce sens, on peut reprendre la parole de Schopenhauer qui appelle l'art une halte dans la souffrance, « une boisson enivrante qui fait oublier les malheurs de l'existence ». La théorie est vraie à condition qu'on la dépouille de sa tonalité pessimiste. On peut la transporter dans la morale optimiste que nous professons ; car, si la douleur a un sens moral qui nous permet aisément de justifier sa présence dans la vie humaine, et si dès lors elle est conciliable avec le bonheur, elle n'en est pas moins une épreuve redoutable aux plus forts. Bénie soit l'œuvre d'art qui momentanément y met trêve et nous confère de nouvelles énergies pour la lutte !

La morale des braves est une morale d'optimistes et l'art peut devenir une armure. Je sais que des tranchées françaises plus d'un être d'élite s'est fait envoyer des reproductions d'œuvres d'art, d'œuvres inviolées, dont l'image pût chasser, ne

fût-ce que quelques instants, la vision des dévastations et des ruines.

S'il en est ainsi, l'art est autre chose qu'un jouet folâtre à l'usage des désœuvrés. La formule kantienne du jeu, reprise et corrigée par H. Spencer, n'est juste que dans un sens, en tant qu'elle exprime le caractère ***désintéressé*** de l'art. Prise à la lettre, elle enlève à l'œuvre d'art son caractère sérieux qui constitue son auréole et sa force.

Mais on a été beaucoup plus loin ; et l'on a voulu instaurer la religion de la beauté. Certains vont jusqu'à demander à l'art de combler dans leur âme le vide des croyances, le besoin de mysticisme et de spiritualité. Le culte de Dieu a été remplacé par le culte de l'art ! L'homme s'est mis à genoux devant son œuvre. De même qu'on a voulu éliminer Dieu au nom de la science et l'éconduire poliment du réel, de même on a voulu réserver à l'art les hommages qui n'étaient et ne sont dus qu'à l'Infini. Aberration ! Comme si l'art, par ses perfections et ses imperfections tout ensemble, ne nous faisait pas songer à l'existence d'un Être suprême, infiniment beau, et d'un ordre de choses divines où la beauté resplendit d'un éclat sans ombres ? Chez l'artiste comme chez les autres, les orgueils démesurés sont des indices de petitesse.

IV. — Agent moralisateur dans la vie de l'individu, l'œuvre d'art l'est beaucoup plus encore dans la vie des collectivités. Les finalités artistiques éclatent en effet dans les groupements humains, depuis les plus simples : la famille, l'école, jusqu'aux plus compliqués : la cité, la nation, et cette

grande famille de peuples qu'on appelle le monde civilisé.

L'art s'infiltre dans la famille, le groupe naturel et primordial ; il contribue à cimenter les liens qui unissent ses membres. En déposant sa joie sur les bibelots de l'appartement, en parant nos mobiliers d'élégance, il ajoute un attrait nouveau à tous les autres attraits de la demeure familiale ; il retient au foyer. Ce n'est pas seulement la riche demeure patricienne qui se pare de beauté, mais aussi la modeste maison du bourgeois ou du salarié. Quel progrès à réaliser de ce côté ! Certaines femmes du peuple réussissent, avec des moyens minimes, à donner au home l'élégance et la gaieté, tandis que d'autres ne font rien ou ne savent rien faire pour la beauté. Dans tous les pays se sont constituées des associations destinées à encourager, à diriger *l'art au foyer*, *l'art à la maison*, et ceux qui sont attentifs au progrès moral des classes populaires attendent les plus grands bienfaits de cette diffusion de l'art simple, joyeux et discret, capable de faire aimer à l'ouvrier une demeure devenue riante.

En dehors de la maison, l'art pénètre cet autre groupement qui en est comme une extension : l'École. Ici se lève la question pédagogique du rôle de l'art dans l'enseignement et dans l'éducation.

Personne aujourd'hui ne doute des salutaires influences que l'art exerce sur l'âme des enfants, des jeunes gens. Leur apprendre à l'aimer, n'est-ce pas développer les énergies les plus nobles, encourager les aspirations les plus pures de leur être

conscient, leur assurer pour l'avenir les jouissances les plus exquises de la vie ? Le mouvement de l'art à l'école est né de ces idées.

Les plus enthousiastes partisans de l'art à l'école veulent ouvrir tous les degrés de l'enseignement à ses bienfaisantes influences. On fait retour sur ce point aux idées des Grecs sur l'éducation intégrale. Platon, dans la constitution de son état idéal, n'exigeait-il pas que les guerriers eux-mêmes fussent familiarisés avec la musique ?

La salutaire initiation devrait débuter à l'école primaire. C'est fort bien de donner aux jeunes âmes l'aliment nourricier, l'ambroisie divine, que Platon réclame pour les éphèbes de sa République idéale, à condition qu'on s'en tienne à des beautés simples, proportionnées à la culture des enfants ou des adolescents. Qu'on donne au mobilier de leur classe un cachet de bon goût, susceptible d'être raisonné ; qu'on leur parle de l'esthétique des maisons ; qu'on mette sous leurs yeux un exemplaire des objets familiers que l'industrie moderne a appris à parer de beauté ; qu'on leur parle des beautés de leur région, de la rivière, des collines, des montagnes, des sites au milieu desquels ils devront vivre et que, sans initiation, ils n'apprendront pas à admirer ; qu'on attire leur attention sur les œuvres d'art de leur pays, l'église du village, le vieux moulin, le château historique, les monuments de la ville qu'ils pourront voir. Rien de mieux. Mais qu'on ne suspende pas aux murs des écoles primaires des dessins représentant le Parthénon ou le temple de Karnak, dont la signification artistique

n'est accessible qu'après de longues études. Quelle erreur de confondre l'art avec l'archéologie ! Les premières initiations ne peuvent être des initiations archéologiques, car l'archéologie est une branche de l'histoire. Or, l'histoire de l'art, comme l'histoire de la science ou de la philosophie, présuppose des connaissances multiples et relève de l'enseignement moyen et supérieur. Sa place est aux lycées, aux écoles normales et surtout aux universités, où l'enseignement artistique devrait être le couronnement des programmes.

Il est inadmissible, en effet, que dans l'étude des civilisations grecque, romaine, médiévale on embrasse tout, sauf l'art qui est la fleur de la vie sociale. L'art plastique des anciens est passé sous silence dans nos programmes, et la desséchante philologie allemande avait tué le sens esthétique des maîtres chargés d'expliquer les chefs-d'œuvre littéraires grecs ou latins. Complément de l'instruction, c'est aussi l'enseignement artistique qui parachève l'éducation. Pas d'homme complet sans culture artistique : Platon, Plotin, saint Augustin, Thomas d'Aquin, Dante, Léonard de Vinci, Leibniz, Gœthe, Pasteur avaient un sens affiné de la beauté.

A chacun de ses degrés, l'enseignement de l'art à l'école se prête excellemment à l'application des méthodes intuitives, qui mettent sous les yeux des auditeurs le modèle ou sa reproduction. Il faut montrer la chose dont on parle. L'image fournit au maître le concours le plus efficace. Il n'est pas sans intérêt de noter que le triomphe de la méthode intuitive est une confirmation éclatante de cette

thèse capitale d'idéologie aristotélicienne et scolastique : que nulle notion ne peut entrer dans l'âme sans passer par le chemin des sens.

L'art ne reste pas confiné dans la demeure familiale et les locaux étroits des écoles : il suit l'homme dans la vie publique.

L'art envahit la ville et la cité. Les partisans de l'art à la rue attendent d'innombrables bienfaits de cette autre affirmation de sa royauté : l'esthétique des villes s'inspire comme l'architecture, et comme les arts industriels, de la finalité et de la destination. Jadis le souci de la sécurité et de la défense resserrait la ville dans une enceinte emmuraillée et la sillonnait d'étroites ruelles dont chacune pût devenir un retranchement. Les édiles de la cité moderne ont en vue d'autres finalités ; ils songent à l'hygiène, aux facilités de la circulation et de la surveillance policière. Quand on juge de la beauté des villes, on ne peut négliger ces fonctions qui doivent éclater dans la percée des rues, dans le groupement des édifices et dans tout ce qui touche à l'anatomie des agglomérations. Mais ce point de vue esthétique se double d'un point de vue social : les parcs ombragés, les squares fleuris, les boulevards et les promenades, les fontaines, les places publiques ornées de statues et de monuments sont aussi des oasis où le peuple respire, se repose et peut se refaire au physique et au moral. La guerre, hélas ! vient donner une actualité tragique aux problèmes de l'esthétique des villes. Il faudra reconstruire tant de cités ruinées et détruites ! N'a-t-on pas été obligé de créer un mot nouveau « l'urba-

nisme » pour désigner le travail qui devra présider à la résurrection des villes martyres ?

La question de la mission de l'art s'élargit encore et se ramifie quand on situe l'œuvre d'art dans les collectivités plus considérables et qu'on envisage sa valeur sociale dans l'Etat.

Sur la mission moralisatrice de l'art les philosophes Grecs professent cette étrange théorie que l'art ne doit pas être une indifférente distraction, mais un enseignement social, une leçon de morale à l'usage de la foule. Ils s'autorisaient de cette doctrine pour armer le gouvernement du droit de réglementer toute production artistique : l'art ayant, selon eux, pour raison d'être essentielle de rendre les hommes meilleurs qu'ils ne sont, ils en concluaient qu'il appartient au gouvernement, représentant la société, de juger en souverain maître de la bienfaisance moralisatrice d'une œuvre d'art.

Aujourd'hui nous sommes loin de la thèse grecque et du droit d'absolue censure que Platon revendiquait pour l'Etat. Exiger l'exequatur d'un gouvernement pour la mise en circulation d'une œuvre d'art serait insensé. Mais faut-il verser dans un excès contraire et ériger en thèse l'indifférence du pouvoir vis-à-vis de la production artistique ? Des procédés de reproduction de plus en plus perfectionnés ont mis les œuvres artistiques à la portée des foules et fait de certaines applications artistiques un puissant et redoutable véhicule d'idées et de sentiments. Si ces idées et ces sentiments étaient mis au service de doctrines attentatoires à la dignité et à la sécurité des citoyens, si

par exemple l'art devait combattre le patriotisme, ou encore cette élémentaire hygiène morale sans laquelle la société humaine deviendrait un mauvais lieu, pourquoi l'Etat ne pourrait-il user du droit répressif que lui reconnaissent toutes les législations modernes, armer son bras vengeur et frapper le coupable ? N'est-ce pas au nom des mêmes considérants que la loi a pu interdire ou réglementer les séances publiques d'hypnotisme et certaines exhibitions d'ordre scientifique? Les artistes souffrent mal pareilles interventions et des procès célèbres attestent qu'on ne veut pas reconnaître l'existence, voire même la possibilité d'un délit artistique. L'art serait chose sacrée et, l'artiste, déjà soustrait aux lois de la conscience, serait en outre placé au-dessus des lois pénales. Sophisme fort grossier, car ce n'est pas l'art qu'on condamne dans l'œuvre, mais la nuisance sociale que cette œuvre propage. On la frappe, non point *à cause* de la valeur artistique, mais indépendamment de cette valeur ou *malgré elle*.

Les anciens étaient si fortement imbus du rôle social de l'œuvre d'art qu'ils faisaient tout pour mêler l'art à la vie populaire : l'agora, le forum, les temples, les bains publics étaient remplis de statues, entourés de colonnades, couverts de décorations. Les Etats modernes se sont inspirés de la même doctrine en ouvrant des musées de peinture et de sculpture, en acquérant des demeures historiques, en encourageant le legs à l'Etat de collections privées, afin de mettre les œuvres d'art à la portée du grand public et de les convertir en propriété

Nationale. On a appelé les musées : des nécropoles de l'art ; on a dit qu'une œuvre d'art arrachée du milieu auquel elle était primitivement destinée, serait une œuvre déracinée et dépourvue de signification. Il y a du vrai dans ce réquisitoire : un musée n'est pas, au moins ne devrait pas être, une sorte d'entrepôt où l'Etat, la Ville entassent leurs richesses artistiques, mais une exposition intelligente, capable de mettre en relief l'individualité de chaque œuvre et la filiation des écoles. De grandes villes américaines ont fractionné leurs musées dans divers bâtiments de la cité, et les directeurs des musées de Chicago organisent l'exode périodique de certaines œuvres, intelligemment choisies, vers les centres secondaires de l'Etat de l'Illinois. Il reste beaucoup de progrès à réaliser dans cette voie, mais on aurait tort de condamner l'institution du musée parce que son organisation est défectueuse.

La propriété collective et nationale de certaines œuvres d'art nous mène à une autre question, plus directement philosophique, que les idées de démocratie, de socialisme ont mise en vogue. On a répété sur tous les tons que la jouissance d'art, comme l'instruction, est un droit pour tous ; que l'art ne peut être réservé à une coterie, ni constituer un plaisir d'initiés ; qu'il doit être mis à la portée du grand nombre, comme la jouissance matérielle des biens et de la richesse. Ceux qui, avec Herbert Spencer, se complaisent aux mirages de l'évolution, saluent avec enthousiasme l'avenir lointain de l'humanité, où le progrès industriel et

mécanique laissera aux humains une telle somme de loisirs que tout le monde sera artiste. En attendant que le rêve devienne réalité, d'autres veulent populariser les jouissances artistiques auxquelles, disent-ils, les classes inférieures ont le même droit que les riches et les dirigeants. Sans doute on convient que, pour en arriver là, l'art devra se niveler, c'est-à-dire descendre et s'amoindrir, car la dose artistique dont certaines foules sont susceptibles est fort minime. C'est ainsi, dit von Hartmann, que le théâtre s'alimenterait de la grosse farce populaire qui amuse le public des carrefours.

Le socialisme artistique n'est qu'une pauvre utopie, il ne résiste pas à l'absurdité de ses conséquences. La nature se met en travers de ses prétentions, car elle crée chez les individus humains une telle diversité dans la sensibilité, l'imagination, l'intelligence que le nivellement rêvé sera à tout jamais chimérique. Quand bien même on arriverait par décret à la socialisation de tous les moyens économiques, on ne pourrait niveler les personnalités. Par la force des choses, à côté de l'art populaire, il y aura toujours un art supérieur qui restera inaccessible aux foules. Non pas que, versant dans une exagération inverse, il faille réserver l'art à une coterie, enfermer la beauté en des formules dont le sens ne serait pénétrable qu'à une poignée d'initiés : ce serait tomber dans une erreur qui marque toutes les époques de décadence.

Mais nous entendons dire que l'intelligence des chefs-d'œuvre dont l'humanité s'honore — telles la statuaire grecque, l'architecture médiévale, la pein-

ture de la renaissance, la littérature française du XVIIe siècle, la musique moderne depuis Bach, — ne va pas sans un développement de culture générale, une éducation des facultés perceptrices du beau, un fonds de notions historiques, philosophiques et sociales, toutes choses qui sont l'apanage des natures bien douées et le fruit de longs efforts. Le rôle de l'Etat ne peut être qu'un rôle de protection. Qu'il prodigue à l'art ses encouragements et ses faveurs, qu'il fasse tout pour procurer au plus grand nombre l'accès des jouissances artistiques ! Qu'il favorise les expositions artistiques, la décoration des rues et des places publiques où s'écoule la vie du peuple, qu'il enrichisse les musées et les bibliothèques, centres de la vie artistique et intellectuelle ! L'Etat a le devoir de veiller à la grandeur morale de la nation. Or, l'art public est un merveilleux agent de civilisation ; il élève les âmes ; il ennoblit les aspirations ; ses effets bienfaisants se répandent à des degrés divers sur toutes les classes sociales.

Enfin, on voit surgir un dernier aspect de la mission civilisatrice de l'art quand on s'élève au-dessus des groupements nationaux, divers et multiples, et que, faisant abstraction du temps et de l'espace, on considère l'art comme un patrimoine humain de beauté. N'y a-t-il pas certaines œuvres qui sont le bien collectif et permanent de l'humanité ? Oui.

A quelles conditions une œuvre d'art entre-t-elle dans ce trésor supra-national ? Quand elle répond aux aspirations éternelles de l'âme humaine, quand

elle parle un langage que tous les hommes ont compris, comprennent et pourront comprendre.

Les chefs-d'œuvre de l'art échappent à l'étreinte fatale du temps. Le passé ne les vieillit pas ; il les charge de souvenirs qui les rendent plus chers ; les siècles les effleurent sans altérer leur jeunesse. Ainsi les grands poèmes d'Homère et de Virgile qui étalent des vertus et des passions ancrées dans les profondeurs du cœur humain. Ainsi les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque qui montrent dans leur incomparable plastique la beauté chaste de leur corps ; ils respectent sa noblesse et ne tolèrent pas qu'une image impure l'effleure. Par respect pour ce corps, on créait des êtres mythologiques, faunes, tritons ou satyres, quand on voulait représenter les vices humains. Ainsi encore les cathédrales du Moyen Age, asiles de prière et oasis de beauté, dont les formes de pierre clament aux générations qui passent la majesté du Dieu qui demeure.

Collectif, parce qu'il s'enrichit des apports de tous les peuples ; permanent, parce qu'il s'adresse aux générations de tous les temps, le trésor des grandes œuvres d'art est, comme tous les trésors, susceptible d'accroissements indéfinis. Et c'est là, sans conteste, une des formes les plus élevées du progrès artistique.

Cette doctrine n'est pas neuve. Elle est contenue en substance dans une lettre splendide écrite par Dante Alighieri à Can Grande della Scala, tyran de Vérone. Parlant de sa *Divine Comédie*, il définit lui-même, en ces termes, la finalité qu'il lui assigne :

« Mon poème, écrit-il, s'adresse à l'humanité entière. J'ai voulu arracher les vivants à l'état de misère et les conduire à l'état de félicité ». « Finis totius et partis est removere viventes in hac vita de statu miseriae et perducere ad statum felicitatis ». Jamais la mission civilisatrice et humaine de l'art n'a été exprimée en termes plus concis et plus éloquents.

La parole de Dante n'a pas cessé d'être vraie. Elle donne la raison de l'indignation qui a fait frissonner l'humanité en Europe et en Amérique, quand la force brutale a détruit les monuments et les cathédrales. C'est qu'on ne supprimait pas seulement une chose belge ou une chose française, mais l'expression d'une pensée d'art appartenant à tous. Pareils crimes sont des crimes de lèse-humanité, pour lesquels les générations futures n'auront ni oubli ni pardon.

APPENDICE

CHAPITRE VIII

L'ESTHÉTIQUE DU XIIIe SIÈCLE PROBLÈMES MÉTAPHYSIQUES

SOMMAIRE : I. Notions générales — II. La nature et l'art. — III Prolégomènes métaphysiques. — IV. Beauté, forme et unité. — V. Beauté et finalité. — VI Beauté et bonté.

I. — L'esthétique du XIIIe siècle occidental est digne du grand système de philosophie scolastique dans lequel elle est enchâssée, digne aussi d'une époque qui fut témoin d'un essor artistique considérable. Les cathédrales gothiques surgissent du sol de France, qu'elles couvrent d'une floraison splendide, et presque aussitôt la semence nouvelle se répand, en Germanie, en Angleterre, en Espagne. Des sculpteurs artistes les peuplent de statues, et donnent un langage aux pierres. Avec Giotto naît la grande peinture ; un vaste mouvement de littérature religieuse, populaire et savante, s'étale dans les hymnes liturgiques, dans les *Fioretti* de saint François, dans la *Divine Comédie* de Dante. L'art,

la philosophie, et on peut ajouter les sciences se développent en ondes concentriques, et font du XIIIe siècle un des plus intéressants dans l'histoire de la civilisation [1]).

Le prodigieux succès de la philosophie entraîne une vigoureuse étude des problèmes esthétiques. Malheureusement, la tournure d'esprit du temps n'attire pas l'attention des philosophes sur les nombreuses œuvres d'art qui se multiplient autour d'eux et qui leur eussent fourni des documents d'observation incomparable. Contemporains d'un apogée artistique, ils sont d'ailleurs trop rapprochés des faits pour en comprendre la valeur. Voilà comment les penseurs du XIIIe siècle, qui raisonnent sur tout, n'ont pas raisonné suffisamment le geste humain qui suscite les épopées, fait surgir les cathédrales, flamboyer les verrières, vivre les statues de granit.

On le regrette d'autant plus que leurs théories générales sur la métaphysique et la psychologie du beau s'appliquent excellemment à la beauté artistique. Ces théories forment un ensemble, un vrai système, mais il faut une investigation attentive pour les découvrir. En effet, le XIIIe siècle, pas plus que l'antiquité, n'a pris la peine de rassembler ses doctrines esthétiques dans des ***traités spéciaux***, ou des œuvres didactiques. Même l'opuscule ***de pulcro*** — une œuvre d'Albert le Grand qu'on a longtemps attribuée à Thomas d'Aquin, son disciple — n'a

1) Voir notre ouvrage *Civilization and Philosophy in the middle ages*, chap. V-VI. Cf. p. 47.

pas ce caractère. Il faut donc se livrer à une étude comparative de textes, rassembler des idées éparses, les coordonner et les rapprocher des autres doctrines philosophiques.

A cette première difficulté s'en ajoute une seconde : la pensée esthétique des écrivains du XIIIe siècle se développe en partie sous forme de commentaires. Ils commentent les traités de saint Augustin et les écrits du Pseudo-Denys l'Aréopagite, notamment le traité des *Noms Divins* qui, après avoir été négligé pendant quatre cents ans, fait l'objet de toutes les admirations. Or, le commentaire médiéval est un document trompeur, car il est fort souvent pour un auteur une manière de traduire des doctrines personnelles en les mettant sous le patronage d'un nom connu. Dès lors on y trouve un mélange d'idées originales et d'idées d'emprunt — procédé caractéristique du temps et qui suscite bien des déboires à l'historien.

En dehors de saint Augustin et du Pseudo-Denys, les scolastiques ne connaissent rien, peut-on dire, des travaux laissés par les Grecs. Le texte de la *Poétique* d'Aristote est inconnu, même en traduction latine ; et les fragments qu'on en possède proviennent d'un méchant commentaire d'Averroès traduit fort tard de l'arabe par Hermann l'Allemand (mort en 1272) et qui fait connaître de façon imparfaite l'œuvre du maître [1]. Quant aux *Ennéades*

1) M. GRABMANN, *Forschungen über die lateinischen Aristoteles-übersetzungen des XIIIen Jahrh.* Münster, 1916, p. 256.

de Plotin, elles sont complètement ignorées du XIIIe siècle.

II. — A l'exemple des Pères, les écrivains du XIIIe siècle parlent en termes enthousiastes de la beauté de l'univers. Chaque chose y est à sa place et cherche sa fin. De la convergence des finalités particulières résulte l'ordre universel. Dieu, qui en est l'auteur, est le garant de sa pérennité. Il est l'attrait universel, l'amour qui attire et met en branle le soleil et les astres. Sur cette pensée se clôt le *Paradis* de Dante : *L'amor che muove il sole e l'altre stelle.*

L'univers, écrit saint Bonaventure, est semblable à un chant magnifique qui déroule ses merveilleuses consonances ; ses parties se succèdent jusqu'à ce que toutes choses soient ordonnées en vue de leur fin [1]). Il est comparable, continue Duns Scot, à un arbre superbe, *arbor quaedam pulcherrima*, dont les créatures mortelles sont la frondaison et les rameaux, dont l'âme raisonnable est la fleur, dont les anges représentent les fruits [2]). En déchiffrant la nature comme un poème symbolique, les philosophes érigent en théorie les idées inspiratrices des *Fioretti* et du *Cantique du soleil.*

La philosophie de l'art occupe peu de place. On rappelle volontiers la thèse aristotélicienne que l'œuvre d'art imite la nature. Un auteur anonyme du XIIe siècle, renchérissant sur Aristote, recourt

1) *Commentaires sur les sentences*. Tome I, p. 787, édition de Quarracchi.

2) *De rerum principio*, questio 8, art. 4.

à des subterfuges pour appliquer le principe de l'imitation aux arts industriels et à l'architecture ; il demande aux montagnes le modèle des maisons, au plumage des oiseaux celui de nos vêtements [1]). Avec beaucoup d'autres, saint Bonaventure fait sienne la réflexion d'Aristote qu'on peut faire une belle imitation d'une chose laide ; il peut y avoir une belle représentation d'un vilain diable (quemadmodum dicitur imago diaboli pulcra, quando bene repræsentat fœditatem diaboli [2]). Une des rares pensées sur l'art, qui soit digne d'être notée, est contenue dans un vers de Dante que nous avons déjà rappelé ailleurs : l'art est le petit-fils de Dieu [3]). Le poète philosophe, qui réserve une place d'honneur aux artistes, parle de l'art avec enthousiasme.

Les philosophes de profession — un Thomas d'Aquin, un Bonaventure, un Duns Scot – ne s'étendent ni sur la beauté de l'art, ni sur celle de la nature. Par contre, ils établissent une doctrine générale de la beauté que nous essaierons de faire comprendre.

III. — Pour pénétrer leur langage, quelques prolégomènes de métaphysique scolastique sont nécessaires.

L'être de la nature corporelle est une réalité qui suffit à se soutenir, une individualité impénétrable

1) Codex de Bamberg sur la classification des sciences (XIIe siècle). Grabmann, *Geschichte der Scholastischen Methode*, II, 38.

2) *Commentaire sur les sentences de P. Lombard*, I, dist. 31, pars 2, art. 1, questio 3.

3) V. p 35.

et indépendante [1]), ***substantia prima***. L'univers sensible n'est que l'assemblage de pareilles individualités : hommes, chevaux, chênes, rosiers, organismes de toute sorte, multitude encore plus grande de particules de matière inorganique — qu'on les appelle atomes, molécules, ions, électrons, peu importe — il y en a des myriades. Fixe dans son individualité, chaque substance, par exemple tel homme, tel chêne, l'est aussi dans une espèce, où elle se rencontre avec d'autres individus semblables. Elle est redevable de cette fixité à un élément constitutif, qui lui confère précisément cette perfection d'être autosuffisante, qui fait que tel homme, tel chêne est ce qu'il est, et que pour cette raison on appelle *forme substantielle*. C'est aussi la forme qui confère à une substance son *unité* fondamentale, grâce à laquelle tout ce qui est dans l'être est indivis (indivisum in se).

Mais à côté de cette façon d'être substantielle et fondamentale, un cortège de réalités adventices se surajoutent (ac-cidunt) à la réalité de la substance, pour la déterminer et exister de son existence. Outre l'étendue, attribut primaire du corps, citons parmi ces réalités « accidentelles » ou qui se surajoutent, l'activité dépensée ou l'action reçue, la figure ou la forme extérieure du corps étendu, deux types de réalités que l'œuvre d'art exprime avec une prédilection marquée, et qui sont en même temps l'indice le plus reconnaissable de l'espèce et de l'individualité. Une disposition du tronc, un

1) Indépendante au point de vue de cette ***subsistance***.

éclairage de la couronne donnent au chêne une caractéristique qui n'est pas constitutive de sa substantialité, mais qui est une façon d'être secondaire, une *forme accidentelle*, forma accidentalis. Il en est de même d'un geste de lutteur, d'une souffrance physique ou morale, d'une simple attitude du corps humain.

La nature ne produit que des substances individuelles : les scolastiques font observer avec Aristote qu'elle n'engendre ni maisons, ni temples. Mais elle agglomère ces substances individuelles : une forêt, une montagne, un paysage sont des agrégats de milliers ou de millions de substances, et chacune y entre avec ***sa*** forme substantielle propre. Cependant il résulte de pareil assemblage une manière d'être secondaire et il en est de même pour les agrégats de substances rassemblés par l'homme quand il construit des édifices, qu'il peint des toiles ou qu'il sculpte des statues : une même *forme accidentelle* recouvre plusieurs formes substantielles.

Ces données métaphysiques sont d'inspiration aristotélicienne ; mais la théorie de la forme, qu'il nous faut principalement retenir, reçoit dans la scolastique occidentale du XIIIe siècle une expansion considérable et par plusieurs côtés elle est originale [1]. L'esthétique viendra se greffer sur cette tige péripatéticienne et y suscitera de nouveaux bourgeons.

1) Voir notre *Histoire de la philosophie médiévale*, 4e édit. p. 330 et suiv. Les dernières éditions ont paru en allemand (1912) et en italien (1913).

Quand la beauté recouvre-t-elle de son apparat les êtres de la nature et les œuvres de l'homme ? En quoi consiste-t-elle ? La scolastique répond : « La beauté gît dans les choses ; elle est, en elles, un rayonnement qui provoque, ou peut provoquer, dans une conscience, une impression caractéristique ». Plus brièvement : « La beauté est à mi-chemin de l'objet et du sujet ; elle résulte d'une intime correspondance de l'un et de l'autre ». Décomposons ces formules afin de leur enlever leur sécheresse et leur figure ésotérique. Il s'en dégage des doctrines nettes.

IV. — Tournons-nous d'abord du côté de l'objet ou de la réalité extérieure : l'ordre et ses éléments sont constitutifs de beauté. « Commensuratio partium elegans », dit Albert le Grand [1]) ; « aequalitas numerosa », ajoute Bonaventure [2]) ; « debita proportio », écrit Thomas d'Aquin [3]). La notion de *l'ordre* et de ses facteurs livre matière à de fines analyses ; celles que Thomas lui consacre sont remarquables, et nous avons montré [4]) quelle valeur il attribue à la multiplicité des parties, à leur variété, à l'unité ou à la raison d'ordre qui les ramasse en un tout.

Il n'est pas nécessaire de se livrer à une bataille de textes pour voir que cette thèse est d'inspiration

1) *S. Theolog.*, q. 26, m. I, a. 2, p. 3.

2) *Luminaria ecclesiæ*, Sermo 6 (Edit. Venise, 1858, t. I, p. 31, col. 2).

3) *S. Theolog.*, I, q. 5, art. 4.

4) Voir plus haut p. 88 et suivantes.

platonicienne et aristotélicienne. Ce n'est pas Plotin qui la fournit comme l'ont écrit Max Bosanquet et d'autres. Sans doute des données néo-platoniciennes transmises par le Pseudo-Denys viendront l'enrichir et s'y appliquer comme des dessins sur une riche étoffe, mais la trame n'est pas de provenance alexandrine. En outre, les doctrines empruntées à Aristote sont élargies et introduites dans un *système :* d'abord parce que l'ordre esthétique est mis en étroite relation avec la forme et l'unité des êtres, ensuite parce qu'il est rendu solidaire de la notion de finalité et de bonté.

La beauté d'un être est l'expression plénière de sa perfection (Plotin, Pseudo-Denys) ; dès lors elle est l'épanouissement de ce qui donne à l'être sa perfection et aussi son unité : la forme. Point de beauté dans la nature ou dans l'art, si l'unité n'est rayonnante ; si les parties ne sont pas organiquement liées et cohérentes. Ce principe de cohésion sera la forme substantielle, si la beauté affecte l'être dans son essence ; une forme accidentelle, si la beauté résulte de quelque caractère, quelque manière d'être secondaire, quelque activité. Pour faire œuvre belle, il ne suffit donc pas de compliquer l'édifice, de multiplier les personnages de la toile, d'embarrasser le drame. Tout sera vain si un principe d'ordre n'étend ses royales emprises sur chaque détail de l'ensemble. « Le beau unifie ce qu'il touche et il le peut grâce à la forme de l'être à laquelle il donne du relief... Dans la mesure où la forme resplendit sur les parties matérielles, l'ensemble est

beau et il le doit à cette fonction qu'elle possède d'unir » [1]).

Aristote, qui crée la métaphysique des formes, n'établit pas leur rapport avec la beauté. Plotin le fait, mais comme il n'accorde pas de réalité propre à l'être sensible, la forme n'est qu'une ombre du réel. Les scolastiques réintègrent le réel dans le corporel et dès lors, hommes, animaux, plantes, toiles, statues, drames, temples, symphonies sont beaux d'une beauté qui leur appartient en propre, comme la forme qui leur est immanente.

V. — Mais pourquoi les proportions d'une chose de la nature ou de l'art sont-elles ce qu'elles sont, et pas autres ? Parce qu'elles réalisent une destination, et que la destination d'un être règle sa nature. La perfection et par conséquent la forme et la beauté sont fonction de la finalité. La proportion esthétique n'est pas quelconque ; mais celle qui convient à l'être : ***proportio debita***. Une chose est belle quand elle est comme elle doit être.

A propos de la beauté plastique du corps humain, Thomas d'Aquin remarque que la disposition esthétique des membres, des pieds et des mains par exemple, est commandée par leurs fonctions. « Si vero accipiantur membra ut manus et pes et hujusmodi, earum dispositio naturae conveniens est pulcritudo » [2]). Ailleurs, il décrit en termes sugges-

1) « Pulcrum congregat omnia, et hoc habet ex parte formae cujus resplendentia facit pulcrum... secundum autem quod (forma) resplendet super partes materiae, sic est pulcrum habens rationem congregandi ». *De pulcro*, p. 29.

2) *S. Theolog.*, 1a 2ae, q. 54, art. 1. En langage scolastique,

tifs l'image sous laquelle nous devons nous représenter le Christ, le plus beau des enfants des hommes, et on se demande s'il n'a pas eu les yeux fixés sur le Beau Dieu d'Amiens ou sur quelque autre statue du Sauveur que les artistes gothiques sculptaient pour le grand portail des cathédrales, au moment où lui-même était en pleine production littéraire. « La beauté de l'un n'est pas celle de l'autre. Aussi le Christ posséda la beauté qui convenait à son état et à la dignité de sa personne. Il ne faut donc pas se représenter le Christ comme un homme aux cheveux blonds ou au visage enflammé, ce qui ne lui eût point convenu ; il possédait à un haut degré une beauté corporelle qui révélât sa condition, son excellence et le charme qu'on éprouvait à le regarder ; un rayon de divinité éclairait ce visage qui en imposait à tous » [1]). La finalité esthétique soulignée par Plotin est raccordée à la finalité universelle qui est une des clefs de voûte de l'édifice scolastique.

Si la constitution de l'être est basée sur sa finalité, cette finalité n'est pas nécessairement objet de la perception esthétique. Il s'agit ici des assises métaphysiques de la beauté ; et, comme les assises d'un édifice, elles soutiennent même quand elles ne sont pas apparentes. Le philosophe les cherche, il expertise leur valeur ; celui qui jouit de la beauté s'en désintéresse, et les exclut de sa contemplation [2]).

natura est l'essence de l'être considérée comme source d'activités, donc mis en rapport avec la fin vers laquelle ces activités tendent.

1) *In Davidem*, ps. 44, 2.

2) Il ne s'en occupe que dans les œuvres d'art dont la destination est l'unique raison d'être. V. p. 146.

VI. Un lot considérable de théories scolastiques comparent le beau et le bien. « Aussi le beau et le bien sont identiques, écrit le Pseudo-Denys, toutes choses aspirant avec égale force vers l'un et l'autre, et n'y ayant rien qui ne participe de l'un et de l'autre ». Ce texte et d'autres amorcent d'importantes discussions où on reconnaîtra les préoccupations grecques, et dont la mise au point sera inédite.

Une formule thomiste, riche et concise, résume ce mélange d'ancien et de nouveau : « La beauté et la bonté sont identiques si on les considère du *côté de l'être* qui est beau et bon, mais elles se diversifient, dès qu'on considère leur rapport ***avec le sujet*** pour qui il est beau et bon » [1]).

Tout être est bon, cela veut dire que tout être a une tendance naturelle vers une fin qui est son bien; il le recherche, il y est adapté; l'acquisition de cette fin ou de ce bien le perfectionne ; l'être est *bon* pour lui-même. En effet, le déclenchement de ses activités n'aurait pas de raison suffisante s'il n'en devait résulter pour l'être même un accroissement de réalité [2]). A n'envisager que cette dose de réalité ou de perfection, l'être et la bonté se recouvrent ; l'un et l'autre s'appuient sur la *forme* substantielle ou

1) « Pulcrum et bonum in subjecto (pris dans le sens de la réalité extramentale) quidem sunt idem, quia super eamdem rem fundantur scilicet super formam... sed ratione differunt ; nam bonum proprie respicit appetitum... Pulcrum autem respicit vim cognoscitivam ; pulcra enim dicuntur quæ visa placent ; unde pulcrum in debita proportione consistit ». *S. Theolog.*, I, q. 5, art. 4.

2) « Est enim bonum quod omnia appetunt, et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi motus ad rem ». *Ibid.*

sur le constituant primordial de l'être. Le bien est l'être avec en plus un élan, une inclination, un terme. Eliminez cette inclination et vous videz la notion de bonté de ce qui la diversifie de la notion d'être.

De même, la beauté d'un être est sa perfection et la réalisation de sa *forme*. Mais cette perfection doit être perçue par quelqu'un, elle doit engendrer dans un sujet doué de conscience un plaisir de contemplation. Eliminez ce rapport avec un sujet conscient, et vous videz la notion de beauté de ce qui la diversifie de la notion d'être.

En résumé : Perfection, être sont des notions absolues ; bonté et beauté sont des notions relatives, impliquant un rapport avec un terme d'appétition ou avec un plaisir de connaissance.

De là résultent deux différences principales entre les théories grecques de l'identité du beau et du bien et la doctrine scolastique de leurs ressemblances et de leurs différences. D'une part l'identité *objective* du beau et du bien comporte une restriction : la bonté l'emporte en ampleur sur la beauté. Tous les êtres sont bons ; leur finalité interne les emporte vers un but de façon consciente ou inconsciente. Tous ne sont pas beaux, car il en est de si banals, qu'ils laissent indifférent le sujet qui les considère : la pauvreté de leurs éléments ontologiques ne suscite pas l'intérêt esthétique [1]). Pour cette raison, un acte moralement bon n'est pas

1) Nous ne pensons pas que les scolastiques aient considéré la beauté comme un transcendantal (quod transcendit omne genus).

nécessairement beau. Telles, les banales occupations de la vie, qui sont moralement bonnes, sans qu'on puisse dire qu'elles sont revêtues de beauté.

A un autre point de vue, l'identité du beau et du bien comporte un élargissement. Tandis que Platon et Aristote ne l'appliquent qu'à l'ordre *moral*, les scolastiques l'étendent au monde physique où règne le déterminisme. Il reste vrai néanmoins que la bifurcation entre les deux notions de bonté et de beauté apparaît avec le plus de netteté quand on les transporte dans le champ de l'action humaine. Un acte d'héroïsme est à la fois beau et bon. Le passant qui, au péril de sa vie, se jette à l'eau pour sauver quelqu'un qui se noie, fait une *bonne* action ; car le dévouement au prochain est une de ces formes souveraines de moralité, qui grandissent l'homme à ses propres yeux et sont pour lui-même une source de mérite. En même temps, ce sauvetage est une *belle* action. Non pas dans ses circonstances matérielles qui peuvent rendre le spectacle pénible, mais dans sa signification morale : les témoins du drame n'hésiteront pas à le reconnaître. Or, il est intéressant de noter que l'acte est bon pour qui le *pose*, et beau pour qui le *considère*. Le héros du drame se retirera de la scène avec un sentiment légitime de satisfaction interne, mais il n'admirera pas lui-même le côté esthétique de sa propre conduite. Ontologiquement, l'acte moral n'est pas autre dans sa bonté et dans sa beauté ; il se colore dès qu'on le rapporte à un sujet qui en reçoit de la grandeur et du mérite, — ou qui jouit du spectacle de ses harmonies.

Ainsi, c'est dans l'impression produite sur l'être conscient que se parfait la notion de beauté. Les effets psychologiques du beau sont inséparables de sa réalité ontologique. Leur étude nous introduit dans un nouvel aspect de la question.

CHAPITRE IX

L'ESTHÉTIQUE DU XIIIe SIÈCLE PROBLÈMES PSYCHOLOGIQUES

SOMMAIRE : I Intellectualisme dans l'étude de l'impression esthétique. — II. La théorie de la *clarté* du beau. — III. La clarté attribut de la *forme*. — IV. Conclusion.

I. — Attentive aux problèmes psychologiques, la scolastique du XIIIe siècle s'est amplement occupée de l'impression que fait la beauté. Sur la nature de cette impression et sur ses facteurs nous rencontrons, dès le premier abord, un apport de doctrines grecques auxquelles les traditions aristotélicienne et plotinienne ont donné une consistance définitive : l'activité esthétique est une activité de perception ; elle se parachève dans une jouissance qui lui sert de stimulant et de couronnement.

Que la beauté est affaire de connaissance ; que celle-ci s'alimente de sensations visuelles et auditives, d'images et de notions intellectuelles ; qu'elle

intéresse par conséquent tout notre être perceptif, des textes concordants et abondants l'établissent. « Le beau concerne le pouvoir de connaître ; car nous appelons belles les choses dont la connaissance nous plaît » [1]). Toutefois l'intervention des sens, de l'imagination, de l'intelligence ne se traduit pas par des efforts psychiques distincts, qui seraient indépendants les uns des autres comme des épis liés en gerbe. Un acte central et primordial compénètre tout et imprime à l'opération totale son caractère esthétique : c'est l'abstraction ou l'acte royal de l'esprit [2]). Sensations et images complémentaires sont mises au service de l'intelligence — ***visus et auditus rationi servientes*** — qui puise dans leurs riches données le principe ou la raison d'ordre, ***ratio ordinis***, et qui par cette étreinte saisit l'unité de la chose de la nature ou de l'œuvre d'art. ***Cognitio ordinis est solius intellectus.*** « Seul de tous les animaux, dit Thomas d'Aquin, l'homme se complaît dans la connaissance des corps sensibles pour cette connaissance même, c'est-à-dire pour la beauté » [3]).

Plusieurs de ces théories sont connues et pour cette raison, nous pouvons les reprendre en raccourci. L'intellectualisme est renforcé dans le

1) « Pulcrum respicit vim cognoscitivam ; pulcra enim dicuntur quae visa placent ». Cf. p. 205. Le mot *visa* est pris ici dans un sens général.

2) En langage scolastique, on dirait que l'acte de l'intelligence est l'élément *formel* de la perception esthétique, c'est-à-dire celui qui donne au tout sa spécificité.

3) *S. Theolog.*, I, q 39, art. 3, ad 3.

thomisme, en ce sens que les conséquences de cette doctrine, laissées dans l'ombre par Aristote et Plotin, sont ici clairement dégagées. L'une d'elles suscite quelque embarras au grand philosophe médiéval et elle touche à une difficulté qui traverse toute son idéologie. Puisque les sensations et l'intelligence concourent dans la perception d'une œuvre d'art, cette perception a pour objet une « harmonie de notions abstraites dans le singulier ». Point de difficulté pour les sensations ; car leur domaine propre est celui des figures, des couleurs, des lignes, des sons, où tout est singulier, individuel. Mais que dire de l'intelligence ? Sa fonction naturelle et spontanée n'est-elle pas *d'abstraire* le réel auquel elle touche, c'est-à-dire de le dépouiller par son étreinte même de tout ce qui le rive à l'individuel ? Peut-elle contempler la grâce, la majesté, le sourire dans une madone bien déterminée, de façon à saisir l'indissoluble union établie par l'artiste entre ces données générales et leur enveloppement esthétique ? Une intuition intellectuelle du singulier est-elle possible, étant donnée l'idéologie du thomisme ? Quoi qu'on pense de la solution que Thomas d'Aquin propose et que nous n'avons pas à discuter ici [1]), *l'intuition de l'abstrait dans l'individuel* (artistique au autre) est pour l'intelli-

1) Il l'explique par une *conversio ad phantasmata*, un retour sur les données sensibles grâce auquel l'esprit vérifie en quelque chose, dans un cas particulier, l'application de la notion abstraite. D'autres scolastiques, comme Duns Scot, accordent à l'intelligence, outre son pouvoir d'abstraire, une connaissance directe de l'individuel.

gence humaine une opération inférieure et moins parfaite que l'acte d'abstraction exercé pour lui-même et par amour du vrai. Là, je pense, est la raison de la moindre attention — et on peut ajouter de la moindre estime — que le thomisme accorde à la perception d'art. Pour Aristote la poésie est moins philosophique que l'histoire [1]). Thomas d'Aquin eût ajouté que l'art est moins philosophique que la science. L'art n'atteint pas directement l'abstrait, le scientifique pour lui-même, puisqu'il le rive à des formes sensibles et qu'il le fait rayonner dans l'individuel. — Dès lors il est inférieur à la science. En qualité de scientiste, Thomas d'Aquin le met au second plan. Cet amoureux de savoir est fasciné par les classifications générales et les vastes synthèses, comme tout le siècle auquel il appartient.

La contemplation des beautés naturelles et artistiques s'accompagne d'un amour serein, d'un plaisir pénétrant. C'est encore en conformité avec la théorie intellectualiste que les scolastiques interprètent l'un et l'autre. La raison humaine se délecte dans la perfection et la beauté, parce qu'elle-même est perfection et beauté ; l'âme s'y reconnaît ; elle s'élance vers ce qui lui ressemble. L'amour du beau est désinteressé, affranchi du désir de posséder une chose autrement que pour la contempler. Dès lors, le beau n'est pas ce qui délecte, mais ce dont l'appréhension ou la perception délecte. « On dit d'un objet qu'il est *bon*, quand il plaît à la faculté

1) V. p. 144.

appétitive pour lui-même ; on le dit *beau*, quand sa connaissance la délecte » [1]). On voudra bien noter que la jouissance du beau, comme toute jouissance et toute émotion, a son siège dans l'appétition dont elle est une modalité, « cujus apprehensio placet *appetitui* ». C'est l'application d'une thèse de psychologie scolastique que nous n'avons pas à exposer ici : le désir relevant de l'appétition, c'est aussi de l'appétition que ressortit la satisfaction du désir accompli et la jouissance qui en résulte [2]).

II. — La perception et la jouissance dont se compose l'impression esthétique ne sont pas des accessoires de la beauté, des épiphénomènes qui se produisent quand un être humain la contemple mais auxquels la beauté demeure étrangère : l'intime du beau gît dans une *adaptation obligée* de l'ordre des choses à la contemplation dont cet ordre est l'aliment et le terme. Voilà ce qu'il y a de plus original dans l'esthétique des scolastiques.

1) « Et sic patet quod pulcrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam ; ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui, pulcrum autem dicatur id cujus apprehensio placet ». *S. Theolog.*, 1a 2ae, q. 27, art. 1.

2) « Bonum in communi est objectum voluntatis et ideo hac parte voluntas movet alias potentias ad suos actus ». *S. Theolog.*, 1a 2ae, q. 9, a. 1. « Pulcritudo non habet rationem acceptibilis, nisi inquantum induit rationem boni ; sic enim et verum appetibile est ; sed secundum rationem propriam habet claritatem ». *In lib. I Sent.*, dist. 31, 1a, q. 2. « Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus. Sed ad rationem pulcri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus ». *S. Theolog.*, *ibid.*, q. 27, art. 1.

Cette corrélation tient dans la théorie de la *claritas* ou du « resplendissement » de la beauté.

Tout ce que les Grecs de lignée platonico-aristotélicienne attribuent au charme de la couleur [1]), tout ce que les Alexandrins et le Pseudo-Denys [2]) écrivent sur la lumière se retrouve ici transposé dans une synthèse plus vaste, avec un sens nouveau : Pour être beau, l'ordre ne doit pas être quelconque ; il doit éclater ; à cette fin il doit être proportionné aux capacités humaines de façon à provoquer une contemplation aisée et plénière. L'appropriation qu'Aristote signale par incidence [3]) est rendue obligatoire ; elle est introduite dans la notion de la beauté au même titre que l'ordre et la proportion ; elle aide à la constituer.

Clarté dit plus que lumière et couleur ; la clarté est la lumière et la couleur rendues visibles, *lumen apparens*, *lumen manifestans*, *color nitidus* [4]). Si quelqu'un est l'objet d'honneurs ou de louanges, écrit saint Thomas, il devient *clarus* aux yeux des autres hommes [5]). La lumière, dit l'opuscule *de pulcro* n'implique que l'émission d'un foyer lumi-

1) V. par exemple Xénophon, *Mémorables* III, X ; Cicéron, *Tusculanes*, IV, 13 ; Saint Augustin, *Homil. in Ps.* 44, *Epistola*, 18.

2) Plotin, *Ennéades*, I, 6 et passim ; Saint Basile, *Hexameron*, II, 7 ; Pseudo-Denys, *Des Noms divins*, IV, 4.

3) Dans la théorie de la *juste* mesure ὁρισμένον (*Métaph.* III, 3 ; *Poétique* VII).

4) Thomas d'Aquin, *S. Theolog.*, 2a 2ae, q. 142, art. 4 ; q. 180, art. 2 ; I, q. 39, art. 8.

5) *Ibid*, 2a 2ae, q 145, art. 8.

neux, mais le beau exige son rayonnement [1]). Aussi, conclut Duns Scot, « la clarté est une sorte de resplendissement, et elle ajoute à la notion de lumière et de couleur celle d'une manifestation. Une lumière claire, une vérité claire, une notion claire impliquent une manifestation parfaite de cette lumière, de cette vérité, de cette notion » [2]).

La clarté est donc au beau ce que l'évidence est au vrai. Elle ne s'attache pas seulement à la couleur visible, comme dans la formule populaire grecque, dans les discours de Parrhasius relatés par Xénophon, dans les théories de Cicéron et de saint Augustin, mais encore aux choses d'ordre suprasensible. La beauté spirituelle de l'homme est autre que la beauté plastique de ses membres corporels. « Elle consiste en ce que ses rapports sociaux ou ses actes sont bien proportionnés et revêtus de l'éclat que donne le rayonnement suprasensible de la raison » [3]).

D'autre part, la *claritas* des scolastiques n'est pas, comme l'ἀγλαΐα ou la lumière des Alexandrins, un pur attribut métaphysique, indépendant de la connaissance que nous en pouvons obtenir. Comme il fait resplendir l'ordre afin de le rendre visible, l'éclat doit se mesurer sur les pauvres moyens de

1) « Lumen non dicit nisi emissionem radii a fonte luminis, pulcrum vero dicit splendorem ipsius ». p. 37.

2) *Commentaires sur les sentences*, Lib. IV.

3) « Et similiter pulcritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem ». THOMAS D'AQUIN, *S. Theolog.*, 2a 2ae, q. 145, a. 2.

connaître dont nous sommes nantis. La beauté devient une réalité humaine, purement humaine ; l'incommensurable et l'incompréhensible, placés au faîte du monde mystique des néo platoniciens, est au delà de la beauté.

III. — Ce resplendissement affecte la forme de l'être. La beauté est dénommée *splendeur de la forme* substantielle ou accidentelle, domination de son éclat sur les parties proportionnées et achevées de la matière, splendor formæ substantialis vel accidentalis supra partes materiæ proportionatas et terminatas [1]). Doctrine qui s'harmonise avec les théories maîtresses de la métaphysique et de l idéologie. La forme, en effet, est tout à la fois la racine de la perfection propre de chaque être, le pivot de son unité, et le principe de son intelligibilité. Preneuse d'être, l'intelligence est preneuse de la forme qui est un constituant primordial de l'être. Dès lors tout ce qui concerne la beauté a rapport avec la forme. « Quia cognitio fit per assimilationem, assimilatio autem respicit formam, pulcrum proprie pertinet ad rationem causæ formalis » [2]). Plus la forme est éclatante, plus aussi l'impression ressentie sera aisée et plénière : la beauté est à ce prix. Ce sera la *forme substantielle* qui brillera dans un être de la nature, type accompli de son espèce. Ce sera aussi quelque forme secondaire ou accidentelle, comme une figure, une activité. ***Notio pulcri, in universali consistit in resplendentia formæ super partes***

2) *De pulcro*, p. 29.
1) THOMAS D'AQUIN, *S. Theolog.* 1a, q. V, art. 4.

materiae proportionatas, vel super diversas vires vel actiones [1]).

C'eût été le moment d'amorcer une philosophie de l'art. En effet, que fait l'artiste, si ce n'est déposer dans des matériaux sensibles l'éclat d'un principe d'unité librement choisi parmi les innombrables *formae accidentales* dont ces matériaux peuvent se recouvrir ? Bâtisseurs de cathédrales et sculpteurs faisaient rayonner des systèmes de lignes dans les pierres et dans les bois — *super partes materiae proportionatas*. — Peintres, sculpteurs, poètes rendaient dominatrices des activités physiques et morales qui souvent exigent la collaboration d'un nombre considérable de personnages — *vel super diversas actiones* —, et les statues gothiques laissaient deviner, dans de simples gestes, la vie intérieure et tous les ressorts d'action dont un être est doué — *super diversas vires* — [2]). Dans la métaphysique du beau se trouve enveloppée une théorie de l'art, comme un épi dans sa gaine.

On comprend après ce qui précède pourquoi la *debita proportio* et la *claritas* sont unanimement regardées au XIIIe siècle comme les éléments essentiels de la beauté : le premier résume tout ce que la beauté comporte dans les objets, le second implique l'intervention des facteurs psychologiques et le rapport adéquat de l'objet contemplé à l'activité contemplative.

1) *De pulcro*, p. 29.

2) La scolastique distingue les puissances opératives, *vires*, de l'opération qu'elles dépensent, *actio*.

L'esthétique médiévale est le dernier aboutissement de l'esthétique grecque, son parachèvement logique. Elle fusionne dans une synthèse concordante le point de vue platonico-aristotélicien et le point de vue plotinien ; elle renchérit sur l'un et sur l'autre. La chose mérite d'autant plus d'être fixée que le XIIIe siècle n'a connu ni le texte de la *Poétique* d'Aristote, ni celui des *Ennéades* de Plotin.

CHAPITRE X

L'ESTHÉTIQUE GRECQUE ET L'ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE

SOMMAIRE : I. Caractères généraux de l'esthétique grecque. — II. Caractères généraux de l'esthétique médiévale.

I. — Un caractère général domine l'esthétique grecque, depuis ses timides débuts dans les *Mémorables* de Xénophon jusqu'à son efflorescence dans les *Ennéades* de Plotin : la beauté est un attribut des choses. Elle les couvre ; elle les pénètre, sans nous, et avant même que nous l'apercevions.

Cette objectivité n'est pas comprise de la même manière par Platon et Aristote, d'une part, par Plotin et les Alexandrins, d'autre part. Les premiers cherchent la beauté dans l'ordre interne d'un être

ou dans l'assemblage harmonieux de divers êtres. Pendant cinq ou six siècles cette doctrine ravit les Grecs. Elle avait pénétré la mentalité hellénique, lorsque Plotin lui opposa une thèse nouvelle, qui fit concurrence à la première, mais ne la supplanta pas. Etendant les sphères de la beauté, le maître alexandrin veut la découvrir non seulement dans ce qui est ordonné, donc composé, mais encore dans ce qui est simple. Tout être est beau, écrit-il, comme tout être est un, vrai, bon ; la beauté dépasse les catégories et les genres, l'ordre n'est qu'un moyen de la faire éclater dans un groupe limité de réalités.

Objectivistes, les deux groupes de théories esthétiques ont en commun ce second caractère qu'elles sont des formes de l'intellectualisme. Les trois géants de la philosophie grecque s'accordent à dire, pour des raisons diverses et propres à chacun, que nous saisissons la beauté des choses par une connaissance supérieure à celle que la simple sensation peut fournir. Pour tous trois, ce mode de connaître est le mode intellectif ou l'abstraction. Même dans la psychologie de Plotin, la prise de possession de la réalité-type ou de l'intelligible des choses, au moyen de ces notions abstraites et générales, demeure l'acte central de la vie esthétique ; car l'intuition directe de l'Un est un phénomène mystique intermittent et qui demeure le privilège des âmes d'exception.

C'est en *connaissant* la beauté que nous entrons en contact avec elle. En la connaissant, nous jouissons de la connaître. Platon, Aristote, Plotin — les

deux derniers surtout — ont analysé le contenu de la conscience esthétique. Psychologues, ils n'eussent pu s'en désintéresser. Mais ils s'en occupent par incidence, pour consigner et décrire des phénomènes qu'on ne peut négliger, ***mais qui n'ajoutent rien à la beauté***. Celle-ci existe ***avant*** l'impression qu'elle engendre et ***sans*** elle, de sorte que l'impression est chose adventice et dès lors secondaire. Toute l'esthétique grecque a des allures métaphysiques.

De là un dernier caractère qui se rencontre dans les deux groupes de théories platonico-aristotéliciennes et plotiniennes : la beauté de l'art et de la nature ne sont pas étudiées pour elles-mêmes, mais en fonction de la beauté en général. Pas de philosophie de l'art distincte de la métaphysique. Le mépris de l'œuvre d'art affecté par Platon, comme le respect que lui témoigne Plotin sont dictés par les principes de leur métaphysique respective et il n'en est pas autrement des enthousiasmes de Plotin devant la nature sensible.

II. — L'esthétique platonico-aristotélicienne et l'esthétique néo-platonicienne survivent l'une et l'autre à la civilisation grecque. Elles sont recueillies par les Pères de l'Eglise, et à travers saint Augustin et le Pseudo-Denys l'Aréopagite, elles contribuent par leurs allusions à former les idées médiévales. Il faut se transporter au XIIIe siècle, époque où la civilisation et la philosophie occidentale produisent leurs fruits les plus savoureux, pour rencontrer une élaboration esthétique digne d'arrêter l'historien. Les philosophes du XIIIe siècle renouvellent le

cycle aristotélicien et le cycle alexandrin qui, tous deux, viennent se clore dans leur pensée ; ils les combinent, non pas à la façon des éclectiques, par un procédé de juxtaposition. mais en repensant les doctrines, en les élargissant, et surtout en les mettant en harmonie avec leur grand système doctrinal, où tout est cohérence et solidarité. Le fond de l'esthétique scolastique demeure aristotélicien, et partout ce fond affleure : seul l'ordre est générateur de beauté, qu'il s'agisse d'un être isolé ou d'un agrégat d'êtres ; qu'il s'agisse de la nature ou de l'art. L'ordre est rapproché de la perfection, de l'unité, de la forme qui donne à chaque être son individualité. Quelques notions alexandrines apparaissent, comme des appliques sur un cadre, mais elles prennent un sens nouveau : rapports du beau et du bien ; rôle esthétique de la forme, valeur de la lumière, tout cela est différemment compris par le Pseudo-Denys et par Thomas d'Aquin. La donnée la plus originale de l'esthétique scolastique est la *mise en valeur de l'impression* que les scolastiques rattachent à l'essence même de la beauté. Le beau n'est plus seulement ce qui est ordonné, mais ce qui par cet ordre même est susceptible de produire chez l'homme qui le perçoit une jouissance de contemplation. Un *rapport d'appropriation* est établi entre la réalité extérieure et l'impression qu'elle doit produire, et la beauté n'existe que moyennant pareil rapport. La *claritas pulcri* devient un élément essentiel au même titre que la proportio debita.

En demeurant *objectiviste*, comme celle des

Grecs, l'esthétique médiévale fait donc à l'élément psychologique une place primordiale et la beauté cesse d'être un simple attribut des choses. Par là même, les philosophes du moyen âge ont souligné l'aspect *intellectualiste* de leur doctrine, car c'est par l'intelligence que l'ordre des choses doit être compris et goûté. En esthétique, comme dans les autres branches de leur philosophie, ils sont les serviteurs d'une doctrine qui fait résider la force, la noblesse, la source de la vie consciente dans l'acte d'intelliger. En même temps, ils conservent dans la manière de traiter les problèmes esthétiques la tournure d'esprit des Grecs : c'est la beauté en général qui les occupe, l'œuvre d'art est négligée.

Platon, Aristote, Plotin, saint Augustin, le Pseudo-Denys, Thomas d'Aquin forment une même lignée. Personnalités de premier plan, ils représentent des étapes ; ils éclairent dix-huit siècles d'humanité. Une chaîne d'or les relie. C'est grâce à eux que « toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours, qui apprend continuellement » [1]).

1) Pascal, *Opuscules*, édit. Brunschvigg, p. 80.

TABLE DES MATIÈRES
